REVUE

DE

L'ART CHRÉTIEN

ORGANE DE LA SOCIÉTÉ DE SAINT-JEAN

depuis le 1er janvier 1878

RECUEIL TRIMESTRIEL

DIRIGÉ PAR

M. LE CHANOINE J. CORBLET

Membre de la Sociét[illegible] Saint-Jean
Correspondant de la Société nation[illegible] Antiquaires de France
et du Ministère de l'Instruction publique.

VINGT-TROISIÈME ANNÉE

Deuxième série, tome X (XXVIIe de la collection.)

2e Livraison. — AVRIL-JUIN 1879

ARRAS
LIBRAIRIE DU PAS-DE-CALAIS
rue d'Amiens, 41 et 43
P.-M. LAROCHE, DIRECTEUR.

PARIS
PILLET ET DUMOULIN
IMPRIMEURS
rue des Grands-Augustins, 5

MDCCCLXXIX

SOMMAIRE DE LA LIVRAISON D'AVRIL-JUIN 1879.

PLANCHES ET BOIS.

PRIX DE L'ABONNEMENT :

20 FRANCS POUR LA FRANCE ; **23** FRANCS POUR L'ÉTRANGER

A ARRAS
AUX BUREAUX DU PAS-DE-CALAIS
Rue d'Amiens, 41 et 43

A PARIS
CHEZ PILLET ET DUMOULIN
Rue des Grands-Augustins, 5

Tout ce qui concerne la rédaction doit être envoyé, *franco*, à M. le chanoine Corblet, directeur de la *Revue*, rue Saint-Louis, 13, à Versailles.

Les communications concernant le service de la *Revue* doivent être toutes adressées à M. Laroche, éditeur, rue d'Amiens, 43, à Arras.





PAVILLONS DU CIBOIRE ET DU TABERNACLE

LES TABERNACLES

DE LA RENAISSANCE

A ROME

Le mot tabernacle désigne, de nos jours, exclusivement le meuble liturgique dans lequel se conserve la réserve eucharistique. Dans le principe, on employa le terme latin *repositorium* [1], plus usité jadis que maintenant, pour désigner le mode particulier de conservation des saintes espèces.

L'expression *tabernaculum* ne remonte pas au-delà du Moyen-Age; mais, comme dans le Pontifical romain, elle s'applique plutôt au vase renfermant les hosties [2] qu'au meuble destiné à mettre ce vase à l'abri. Même, d'après le Pontifical, *tabernaculum* peut s'entendre aussi bien de l'ostensoir que du ciboire. Cependant d'anciens textes établissent une distinction entre le ciboire et son enveloppe métallique [3].

[1] S. Perpet, évêque de Tours au Ve siècle, lègue par testament au prêtre Amalaire « columbam ad repositorium ».

Les statuts de l'église de Nantes, rédigés en 1365 et cités par Martène (*Thes. anecdot.*, t. IV, col. 930), contiennent cette recommandation : « Item quod duæ sint cuppæ, seu duo repositoria, unum videlicet quod pro hostiis conservandis remaneat alterum quod ad infirmos deferatur. »

[2] « De benedictione tabernaculi sive vasculi pro sacrosancta Eucharistia conservanda. »

Dans les *Cent nouvelles nouvelles*, il est question du vol « en une église », d'un « tabernacle où l'on met *Corpus Domini*, qui estoit grand et beau et d'argent doré, très gentement esmaillié ».

[3] Eudes de Sully, évêque de Paris au XIIe siècle, fait ce reproche à son clergé dans ses statuts synodaux : « Ita sunt negligentes quod nondum habent pyxidem eburneam nec tabernaculum ubi reservetur cum honore Corpus Domini. »

Jean, archevêque de Capoue, dans une charte de l'an 1301, dit : « Item vas

Le Cérémonial des Évêques fait *ostensorium* synonyme de *tabernaculum* [1].

Tabernacle, au Moyen-Age, s'entendait également du vase ou pyxide que l'on suspendait en l'air, au-dessus de l'autel, à l'extrémité d'une crosse [2], et du plateau avec couverture sur lequel posait le vase et que l'on abritait sous une ample tente en étoffe [3]. Viollet-le-Duc [4] et, après lui, Mgr Bock, chanoine d'Aix-la-Chapelle, ont savamment élucidé ce point liturgique.

De cette tente, qui a donné son nom à l'ensemble, est dérivé le pavillon dont, au Romain, on couvre le tabernacle [5] et qui, depuis quelques années, a fait retour parmi nous. Je dis *retour*, car nous l'avions autrefois [6], mais jamais on ne s'était alors avisé de traduire

unum, quod dicitur tabernaculum, de argento, cum cascia sua. » Le vase, c'est le ciboire et la caisse qui le contient, le tabernacle.

L'inventaire de la Sainte-Chapelle, rédigé en 1376, distingue le ciboire de son excipient : « Quædam cupa auri, ubi reconditum est sanctum sacramentum, una cum tabernaculo argenti deaurato, suspensum tribus cathenis argenteis. » — « La coupe d'or et le tabernacle d'argent doré à III chaesnes d'argent. »

[1] « Sequetur episcopus..... portans manibus suis SS. Sacramentum in tabernaculo sive ostensorio inclusum. » (*Cærem. Episcop.*, lib. II, cap. XXXIII, n. 8.)

[2] De Laborde, *Glossaire*, p. 214.

[3] En 1161, mourut Philippe, fils de Louis VI, roi de France, qui donna à la cathédrale de Paris le pavillon suspendu au-dessus de l'autel : « Philippus pater regis, concanonicus noster et archidiaconus dedit nobis..... canopeum quod suspenditur super altare. » (Guérard, *Cartulaire de N.-D. de Paris*, t. IV, p. 142.)

« Pour cinq pièces de custodes de cendal de grainne (écarlate), pour l'oratoire du roy. » (*Inv. de l'argenterie..... de Estienne de la Fontaine, argentier du roy*, en 1353.)

« En 1675, Marie Méry..... marchand..... légua (à sa paroisse) en mourant un tabernacle de drap d'or avec figures, doublé en satin de soie cramoisie rouge, à franges, couvert de fin or, pour servir aux jours accoutumés. » (*Mém. des Antiq. de Picardie*, t. VII, p. 672.)

[4] *Dict. du Mobilier*, 1re part., au mot *Tabernacle*.

[5] « Hoc autem tabernaculum conopæo decenter opertum. » (*Rit. Rom.*) Le pavillon est obligatoire en tout lieu : il n'y a d'exception que lorsque la matière du tabernacle est extrêmement riche, mais tel n'est pas le cas pour nos tabernacles de bois doré et de marbre.

[6] On lit dans l'inventaire de Saint-Maximin (Var), écrit en 1627 : « Plus un autre (devant d'autel) de carreaux avec son pavillon, le fonds de bourrassin incarnadin. ..... Plus un autre de camelot orangé, avec le pavillon et la couverture des degrés

conopæum par *conopée,* qui n'est pas français et qui ne dit rien [1]. Pavillon est le seul terme consacré par l'usage ; gardons-le et en même temps repoussons un néologisme stupide.

de fustaine violet à œil de bœuf. Plus un autre de camelot blanc avec les bandes travaillées à soie rouge. Plus un pavillon de cuir doré. Plus un autre de damas rouge et bleu avec des passements d'or. Plus un autre pavillon rouge de tafetas bandé d'argent faulx..... Plus un pavillon noir avec des passements d'argent faulx. » (*Rev. des Soc. sav.*, 4e sér , t. VIII, p. 189-190.)

Dans les procès-verbaux de la visite faite par l'évêque Clément de Bonzy à sa cathédrale de Béziers, en 1633, on trouve des pavillons de différentes couleurs : « Un pavilhon de damas rouge d'Espaigne, garni de passemens d'argent fin, avec sa frange d'argent et de soie, doublé de boucassin rouge, servant à mettre devant le tabernacle du grand autel. — Autre pavilhon de taffetas violet, frangé de bleu et violet, doublé de boucassin, servant aud. tabernacle. — Autre pavilhon de taffetas blanc, frangé et passementé de soie blanche et rouge, doublé de toile blanche. — Autre pavilhon de camelot vert, fait à ondes, doublé de boucassin vert, frangé et passementé. » (*Bullet. des Comit. historiq. Archéologie,* 1849, p. 272.)

L'inventaire de Saint-Louis des Français, qui date de 1618, est encore plus détaillé que les deux précédents : « Pavillons du tabernacle du grand autel. Item un pavillon blanc de taffetas armesin, jà assez vieux, avec sa frange et crespinne d'or et soye blanche et rouge, donné par le sr Pietro organista. — Item un autre pavillon de taffetas armesin blanc, jà fort vieil et usé, avec sa crespinne et frangeon d'or et soye rouge. Item un pavillon de tafetas rouge armesin, avec sa frange et crespinne d'or et soye rouge. — Item un pavillon de taffetas verd armesin, assez vieil et rapiécé d'un costé, avec sa frange et crespinne d'or et soye verde. — Item un pavillon de tafetas violet armesin, eslargi sur le derrière, des deux costés de vieux taffetas et alongé par le hault de toile violette, avec sa frange et frangeon d'or et d'argent. — Plus un autre pavillon de toille d'argent, parsemé de fleurs de lys d'or, garny de frange de fil d'or et soye rouge. — Plus un autre de tabis blanc, qui sert tous les jours, parsemés de fleurs arangées, (garny) de frange et de soye rouge et de fil d'or. — Plus un autre pavillon de satin à fleurs de lys jaulne, le fonds rouge. » (*État de l'égl. nat. de Saint-Louis,* au XVIIe s., p. 90.)

M. de Guilhermy a cité dans ses *Inscriptions de la France,* t. II, p. 292, une épitaphe de l'église de Chatou, archidiocèse de Paris, où le défunt, Thomas Marie de Pileur, escuier, lègue, en 1622, à son église paroissiale :

. . . . VNG
PAVILLON POR COVVRIR LE SVSD TABERNACLE.

Voir sur le pavillon du S. Sacrement, en 1698, *Bullet. monum.*, 1873, p. 390 ; et en 1649, *Rev. de l'Art chrét.*, 1861, p. 440-441.

[1] Il suffisait d'ouvrir le dictionnaire latin-français de Quicherat et on aurait vu

En effet, *conopæum* signifie littéralement moustiquaire ; c'est la gaze dont on enveloppe un lit pour dormir tranquillement, comme on le fait encore à Pise, et se préserver de la piqûre importune des moustiques. Or, moustique se dit en grec *conops*.

J'aurais voulu écrire l'histoire du tabernacle à Rome, depuis son origine jusqu'à nos jours. C'est un sujet attrayant, mais auquel je renonce, faute de renseignements suffisants, me contentant de l'indiquer aux archéologues qu'il peut tenter ; il le faudrait alors compléter par des planches qui en doubleraient l'intérêt et qui formeraient de bons modèles à imiter.

Je ne toucherai qu'un point de la question, à savoir les tabernacles de la Renaissance, qui sont fort beaux d'exécution ; j'entends, non la Renaissance du XVI[e] siècle avancé qui est la décadence, mais l'aurore de ce renouvellement, surtout dans la seconde moitié du siècle précédent, que le goût classique a épuré, sans le gâter.

Mais, auparavant, je voudrais montrer comment les armoires de marbre que je vais décrire, dérivent d'un type plus ancien.

I.

Le Commandeur de Rossi a parfaitement établi qu'au temps des persécutions, la sainte Eucharistie, emportée par les fidèles dans leurs maisons, était conservée « dans une cassette, *arca* ou *arcula*, de bois ou de quelque autre matière précieuse »[1]. Il cite à l'appui ce texte de S. Cyprien *arcam suam, in qua Domini sanctum fuit* et les Actes des martyrs de Nicomédie sous Dioclétien, qui mentionnent l'*arcula lignea*. Mais cette *arca* était un meuble domestique, d'usage profane et non fait pour la circonstance.

Pelliccia, cité par le même auteur, « pense que les chrétiens tenaient le vase eucharistique, disposé à peu près comme les laraires dans les maisons des païens. Ces édicules étaient ou de simples

que *conopeum*, employé par Juvénal et S. Jérôme, par Horace et Properce avec la variante *conopium*, dérive du grec κονωπεῖον ou κονώπιον et se traduit par « rideau, tenture, tente, pavillon ». Traduire par *conopée*, c'est manifester trop clairement qu'on ne sait ni le latin ni le français.

[1] *Bullet. d'arch. chrét.*, édit. Martigny, 1876, p. 47.

niches, ou des consoles soutenant les *armariola* des images des pénates et des autres divinités [1] et devant lesquels s'élevait l'autel et brûlaient les lampes ».

L'origine est là : une niche ou une armoire; la niche, creusée dans le mur, l'armoire saillante sur la paroi.

Je connais des représentations d'armoires destinées aux saints Évangiles; il me serait impossible d'exhiber, pour les premiers siècles, un spécimen d'armoire eucharistique. Je n'ai que ce texte du second Concile de Tours, en 567, qui condamne les armoires et veut que la réserve soit placée sous la croix : « Ut Corpus Domini, non in imaginario ordine, sed sub crucis titulo componatur. » Le texte *imaginario ordine* est assez obscur; il s'élucide singulièrement si l'on accepte la correction *armario opere* que me suggère Anastase le bibliothécaire [2].

Le premier exemple n'est pas antérieur au IX[e] siècle, date de la fresque qu'il accompagne [3]. Dans la crypte, autrefois église de Saint-Clément, au mur intérieur qui clôt le vestibule, au bas de la nef, est un trou, aujourd'hui fort dégradé et dont la présence a obligé le peintre à élever la Sainte-Vierge au-dessus du niveau de la scène, qui est une Ascension; les apôtres sont beaucoup plus bas que Marie. Le trou est rectangulaire; peut-être contenait-il une caisse de marbre ou simplement de bois.

Le second exemple est à Saint-Sébastien-sur-le-Palatin. L'armoire creusée à main gauche de qui regarde l'abside, se trouve en dehors de celle-ci, entre l'abside et la nef : sa forme est un rectangle qui se développe en hauteur et est entouré d'un bandeau de marbre sur lequel est sculpté un entrelacs. Cette décoration, d'une grande simplicité, ne remonte pas au-delà du XI[e] siècle, peut-être même avancé.

Avec le XII[e] siècle, chevauchant aussi sur le XIII[e], commence un type nouveau, qui prend l'aspect d'un édicule. Je citerai le premier

[1] *Bullet. d'arch. chrét.*, p. 48.

[2] L'usage de l'armoire n'avait pas encore cessé, en Belgique, au XIII[e] siècle, comme le prouvent les statuts de l'église de Liége, rapportés par Martène, à la date de 1287, dans le t. IV de son *Thesaurus Anecdotorum*, col. 841 : « Corpus Domini in honesto loco sub altari vel in armariolo sub clave sollicite custodiatur. »

[3] V. mes *Stations et dimanches de Carême* (Rome, 1865), p. 64.

celui de Sainte-Marie *in Trastevere*, parce que je suis à peu près certain de sa date.

Au portique de cette basilique, lors de sa restauration en 1868, on a plaqué contre une des parois un ancien édicule en marbre blanc, qui peut remonter à l'an 1140, époque de la consécration par le pape Innocent II.

Quoique mutilé, ce tabernacle est encore complet. Il a été fait évidemment pour être appliqué à un mur et a en conséquence peu de saillie.

La plinthe était ornée d'un bandeau de mosaïques d'émail qui ont disparu. Deux colonnes torses, à fût mosaïqué et à chapiteaux feuillagés, flanquent la porte rectangulaire, encadrée d'un bandeau de mosaïques et d'un filet. Cette porte devait être en bois : on voit encore la place des deux gonds qui se prolongeaient en pentures et la feuillure contre laquelle s'appuyait le vantail.

La cavité du tabernacle est peu profonde.

La frise était aussi égayée de mosaïques et un fronton triangulaire couronnait le tout : on y remarque encore les traces des cubes d'émail.

Des tabernacles analogues se voient à Sainte-Sabine, à gauche de l'abside ; à Saint-Nicolas *in carcere*, au bas du latéral droit ; à Sainte-Marie-Égyptienne et à Sainte-Cécile. Je crois que ces derniers ont été déplacés.

Le XIIIe siècle a produit dans sa dernière année, en 1299, un tabernacle remarquable. On le voit à Saint-Clément, à la droite de l'abside : sa porte est en bronze doré ; deux colonnettes torses supportent son fronton hérissé de crochets et flanqué, à la base, de statuettes d'anges thuriféraires. Ce petit monument, don du cardinal Gaetani, est fort gracieux, d'autant plus que le fond blanc est avivé par des mosaïques en émail, or et couleur. Je ne désespère pas de le publier un jour à part : M. Parker en a fait faire la photographie pour sa collection si complète des antiquités de Rome, et il me permettra de lui emprunter un modèle qui peut très bien servir de nos jours pour nos églises ogivales.

J'ai parlé jusqu'ici des tabernacles creusés dans la muraille et dont la baie est contournée, à l'extérieur, d'un ornement architectural. Je dois signaler maintenant deux autres tabernacles du

XIII[e] siècle, qui forment des meubles indépendants et isolés, analogues à nos tabernacles modernes.

J'ai vu longtemps traîner, comme jeté au rebut, dans la cour qui précède l'église de Saint-Gilles *in borgo*, un bloc de marbre, presque cubique, qui ne pouvait avoir d'autre destination que celle de *repositorium*. Assez profond, légèrement plus haut que large, il n'avait pour tout décor que deux colonnettes aux angles antérieurs. Ce débris aurait dû être transporté dans un musée ; je ne sais ce qu'il est devenu à la restauration de l'église.

Le tabernacle de l'Annunziatella, hors la porte de Saint-Sébastien, se trouve dans la sacristie. Je le crois contemporain de l'église, qui fut consacrée l'an 1200, sous le pontificat d'Honorius III. C'est un édicule de marbre blanc, incrusté d'émaux en mosaïque par un artiste peu habile. La baie carrée est entièrement encadrée de plusieurs rangs de moulures, entre lesquelles court un bandeau de mosaïque. Deux plaques circulaires décorent les coins supérieurs. Au côté droit, à mi-hauteur, est un trèfle à lobes arrondis, supporté par un pédoncule. Sur cette base s'élève un fronton triangulaire, amorti par un disque. Le tympan représente une croix émaillée, flanquée de deux écoinçons triangulaires.

Ce tabernacle surmonte un autel du temps, dont la tranche épaisse est taillée en biseau. Etait-ce sa place primitive ? J'inclinerais à le croire, d'autant plus que cette opinion peut s'étayer d'un texte de Guillaume Durand [1], qui nomme le tabernacle *arca*, à cause de sa forme en arche, ou coffre : « In quibusdam ecclesiis super altare collocatur arca seu tabernaculum in quo Corpus Domini et reliquiæ ponuntur » (*Ration.*, cap. 5). Dès le VII[e] siècle, nous voyons l'arche portée sur l'épaule des lévites avant le saint sacrifice. Le 5[e] canon du troisième concile tenu à Prague en 675, est ainsi conçu : « Ideo antiqua et solemnis consuetudo servabitur ut in festis quibusque diebus arcam Domini cum reliquiis non episcopi sed levitæ in humeris gestent, quibus et eis veteri lege onus id et impositum novimus et præceptum. » Cette arche, mobile et en bois, contenait à la fois la réserve et les reliques : les hosties ne de-

[1] Voir sur le tabernacle au XIII[e] siècle, le *Ration. divin. offic.*, lib. I, cap. 2 et 3.

vaient s'y ajouter qu'à la fin de la messe, qui se célébrait plus solennellement devant les dépouilles des saints.

L'église rurale de l'Annonciation n'est malheureusement ouverte qu'une fois l'an. Il serait donc à désirer que ce tabernacle, inutile au culte, en fût tiré, d'abord pour être préservé, dans le musée de Latran, de toute destruction ultérieure, puis pour être vu des archéologues qui ont besoin de l'étudier à l'aise.

II

Les tabernacles de la Renaissance, qui persévérèrent environ soixante ans, de 1460 à 1520, conservent la même physionomie que ceux du Moyen-Age, à cette différence près que les émaux ont disparu, que le marbre est entièrement sculpté et que les proportions sont plus considérables de près du double.

Généralement, on s'en est servi plus tard pour déposer les saintes huiles, en sorte que l'ornementation ne concorde plus avec la destination : je crois que la plupart ne sont pas restés à leur place primitive.

J'en compte quinze de ce genre.

Par une anomalie qui ne se reproduit qu'une seule fois, je constate que le tabernacle fait partie du retable, ce qui démontre péremptoirement qu'il était alors incorporé à l'autel. C'est la transition à l'usage moderne, qui a prévalu partout depuis le XVI[e] siècle et qu'un décret récent de la S. Congrégation des Rites rend maintenant absolument obligatoire, malgré la coutume contraire.

1. *A Saint-Marc* [1].

Vasari rapporte que le cardinal Pierre Barbò, qui devint plus tard pape sous le nom de Paul II (1464-1471), appela à Rome le célèbre sculpteur Mino de Fiesole et lui confia l'exécution de ses écussons

[1] Presque tous ces tabernacles ont été publiés en gravure dans mon grand ouvrage in-folio intitulé : *Les chefs-d'œuvre de la sculpture religieuse à Rome, à l'époque de la Renaissance* (Rome, 1870). Celui de Saint-Marc forme la pl. XVIII.

dans son palais de la place de Venise, que Clément XII concéda ultérieurement à cette République et qui dès lors prit le nom de la reine des mers.

Il est de tradition que l'artiste Florentin sculpta également le tabernacle de l'église Saint-Marc, attenante au palais, et qui a été relégué dans le vestibule de la sacristie.

La donation est affirmée par les armoiries mêmes de Pierre Barbò, qui, comme patriarche d'Aquilée, les a sommées de la croix et, comme cardinal, du chapeau rouge à quatre rangs de houppes. Cet écusson, soutenu par des griffes qui lancent des flammes, est adossé au support même du tabernacle. Il se blasonne : *d'azur, au lion d'argent, à la bande d'or sur le tout.*

Ce petit monument est moins riche et moins orné que celui de l'église de Sainte-Marie-au-Transtévère. Cependant il ne manque pas d'élégance.

Les deux pilastres sont sculptés de feuilles de chêne, d'olives et d'épis de blé, car le Christ est à la fois force, lumière et vie. L'entablement s'appuie sur les chapiteaux et forme en même temps plafond.

Au haut du ciel, la colombe divine plane au milieu des nuages et projette jusque sur la terre ses rayons vivifiants. Sa présence en cet endroit témoigne que le Verbe fait chair, qui repose ici sous les voiles eucharistiques, a été conçu par son opération dans le sein de Marie.

Le calice surmonté de l'hostie nous apprend que la réserve du Saint-Sacrement ne s'obtient que par le sacrifice de la messe, où le pain et le vin sont changés au corps et au sang de Notre-Seigneur.

Enfin l'inscription, empruntée dans sa substance à l'Écriture sainte et à la liturgie, motive ces quatre anges, qui, pieds nus et ailes abaissées, adorent respectueusement Celui qui est véritablement leur pain et leur nourriture surnaturelle de chaque jour.

HIC. EST
VERE. PANIS
ANGELORVM

2. *A Sainte-Marie au Transtévère* [1].

Ce tabernacle, destiné autrefois à conserver la sainte Eucharistie, comme l'indique suffisamment son iconographie, est maintenant affecté à la garde des saintes Huiles. Il est signé du nom de Mino de Fiesole, qui vint se fixer à Rome lorsque la mort lui eut enlevé son maître Desiderio et, partant, rendu le séjour de Florence insupportable. On lit à la base : OPVS MINI.

L'aigle, qui étend ses ailes entre deux cornes d'abondance, symbolise la divinité de Jésus-Christ, fait homme pour être notre nourriture.

Les lis qui s'épanouissent dans des vases le long des pilastres proclament combien la pureté de l'âme lui est chère, *pascitur inter lilia* (*Cantic. cantic.* II, 16).

Deux prophètes, haut montés parce qu'ils voient dans l'avenir, saluent le *pain céleste de la vie.* Leurs textes les font reconnaître pour Salomon et David : CIBAVIT.ILLVM.PANEM (*sic*).VITE [2]. — PANEM.CELI.DEDIT.EIS.DAVID [3].

L'armoire où Jésus, YHS, se cache, est soutenue par trois anges : deux autres anges, debout et pieds nus sur des nuages, contemplent et adorent.

Comme l'Eucharistie n'est que la continuation et l'application constante des bienfaits de l'Incarnation et de la Rédemption, le Sauveur se révèle, au tympan de l'arc, sous le type traditionnel de la *Pitié de Dieu,* et de petites têtes de chérubins, à six ailes, sont là pour attester que, quoiqu'il soit descendu sur terre, il demeure toujours le roi des cieux, *descendit de cœlis.* Sa tête est ornée du nimbe crucifère, comme il convient au Fils de Dieu ; d'une main il porte la croix, instrument de son supplice et de son triomphe, tandis que sa droite baissée verse son sang dans le calice, exprimant ainsi le lien direct qui unit la Passion au sacrifice de la messe.

Le fronton triangulaire est tout entier occupé par la colombe

[1] Pl. II.

[2] *Eccles.*, XV, 3.

[3] *Psalm.* LXXVII, 24.

divine, qui plane sur le Verbe fait chair, comme à son baptème dans le Jourdain.

Enfin, de gracieuses têtes d'anges font encore penser au ciel, dont la félicité est accusée par des guirlandes de fruits que becquettent des oiseaux, symbole ordinaire de l'âme dès les premiers siècles chrétiens, qui ont ainsi voulu traduire ce verset du Psalmiste : *Anima nostra sicut passer* (*Psalm.* CXXIII, 7).

3. *Aux Quatre-Saints Couronnés* [1].

Il est assez difficile de varier la physionomie générale d'un tabernacle. Au fronton triangulaire, c'est toujours la même colombe divine. Des pilastres avec candélabres supportent un entablement, dont la frise est sculptée de têtes d'anges et de grappes de fruits. A la partie inférieure, deux consoles à palmettes mettent en saillie l'édicule et flanquent, à droite et à gauche, l'écusson d'Innocent VIII (1484-1492), accompagné de deux cornes d'abondance, pour témoigner de la munificence pontificale, si prodigue en bienfaits.

L'attention se concentre sur le sujet principal, qui est le Christ adoré par les anges. Sur la porte, le Sauveur tient la croix du sacrifice et de la rédemption et laisse tomber dans le calice le sang de sa main percée.

Quatre anges se tiennent des deux côtés, les mains jointes ou croisées sur la poitrine. Leurs corps élancés sont chastement vêtus, car s'ils ont pris la forme humaine, ils ne doivent en montrer ni les faiblesses ni les infirmités. Les ailes sont abaissées et comme au repos ; en effet, leur mission est accomplie. Enfin leurs pieds sont nus, caractère spécial des messagers célestes dans l'exercice de leurs fonctions.

L'Église rend un double culte matériel à l'Eucharistie, celui de la lumière et de l'encens. Deux cierges, portés par des chandeliers feuillagés, brûlent en l'honneur du Saint-Sacrement, et une lampe est allumée au milieu des festons de fruits, entre deux vases à parfums.

[1] Pl. XCIX.

J'ai déjà mis les archéologues en garde contre l'inscription moderne qui pourrait faire croire à une armoire aux saintes Huiles : OLEA SANCTA. Or très certainement telle n'a pas été l'intention de l'artiste dans l'origine.

4. *A Saint-Jean des Génois* [1].

Au fronton triangulaire plane l'Esprit-Saint, car la vertu céleste vient d'en haut.

L'entablement, appuyé sur deux pilastres feuillagés, indique par ses guirlandes de fruits que l'Eucharistie est une nourriture délicieuse et produit, pour l'âme qui s'en rassasie, des fruits abondants de salut.

Une arcade en perspective, avec portes sur les côtés et voûte à caissons, abrite l'armoire où se tenait sous clef le Saint-Sacrement. Une inscription plus récente, en désaccord avec l'iconographie, montre que cette armoire a ultérieurement été affectée à l'huile des infirmes : SANCTVM OLEVM INFIRMORVM.

Deux prophètes ou évangélistes, nimbés et imberbes, déroulent des phylactères muets, mais qui doivent chanter les gloires du Dieu fait homme et pain vivant. Ils accompagnent, à droite et à gauche, le Sauveur, qui se manifeste dans sa double mission de victime en répandant son sang pour notre salut, d'abord sur la croix, puis dans le calice, au sacrifice de l'autel.

Deux anges, pieds nus, nimbés, ailes baissées, adorent le Sacrement auguste, avec un sentiment de piété douce et confiante, mêlée de respect et de crainte.

Deux dauphins affrontés soulèvent l'écusson du doge Meria Cicada, nommé aussi par ses deux initiales M C. De tels attributs disent assez que la république de Gênes partageait avec celle de Venise l'empire des mers.

Ce doge, fondateur de l'église nationale des Génois, mourut en 1481 et y fut enseveli. Ses armoiries indiquent une certaine fierté, sinon de race, au moins par suite de la position qu'il occupait : elles portent, en effet, une aigle couronnée.

[1] Pl. XCIII.

5. *A Sainte-Marie de Monserrato* [1].

Ce tabernacle, maintenant hors d'usage, provient de l'église de Saint-Jacques des Espagnols et a été transporté dans la sacristie de Monserrato.

La frise est semée de pierres précieuses, serties en losange ou en ellipse. Deux pilastres cannelés supportent l'entablement, au-dessous duquel pendent des guirlandes de fruits, une lampe allumée et deux encensoirs.

Quatre anges debout, semblables à ceux du tabernacle d'Innocent VIII, adorent le Fils de Dieu, voilé sous les symboles eucharistiques.

La porte du tabernacle a été changée quand on a cessé de s'en servir pour la réserve et on l'a remplacée par un bas-relief représentant le baptême de Notre-Seigneur, sculpture de date postérieure et d'un moindre intérêt, qui donne à entendre que l'armoire fut quelque temps affectée à l'usage d'un baptistère.

Deux volutes fleuronnées et recourbées, formant consoles, laissent entre elles la place nécessaire pour l'écusson du donateur, découpé à pans et suspendu par des rubans flottants : il porte un mi-parti, à une coquille de S. Jacques et à une main droite vue par la paume.

6. *A Sainte-Marie in Trivio.*

L'église des *Crociferi,* près la fontaine de Trevi, possède, adossé à un des murs de la sacristie, un ancien tabernacle en marbre blanc, actuellement hors d'usage. La sculpture en est médiocre.

Le soubassement se compose de deux cornes d'abondance, qui soutiennent une plinthe par les angles et se rejoignent par leur extrémité la plus étroite. Entre ces deux cornes est un écusson à pans coupés, qui porte les armoiries du donataire : *de..... à deux épées en sautoir, la pointe en bas.*

La plinthe a pour tout ornement cette inscription, gravée en majuscules et empruntée au *Pange lingua* de S. Thomas d'Aquin : TANTVM CVNCTI SACRAMENTVM VENEREMVR CERNVI.

[1] Pl. CX.

On observera cette altération du texte liturgique qui porte *Tantum ergo*. Mais *ergo* est une conclusion, qui suppose des prémisses ; or les prémisses n'y sont pas. Il est donc tout naturel de substituer *cuncti* à un mot qui ici n'a pas de sens. Je m'étonne qu'on n'ait pas fait de même dans la liturgie où le *Tantum ergo* revient si fréquemment, sans qu'il fasse suite à l'hymne dont il est la conclusion.

Sur la plinthe se dressent deux pilastres, rehaussés de rinceaux qui sortent d'un vase et se terminent par un trépied allumé. La végétation, sous cette forme, date des premiers siècles et symbolise les résultats directs de l'Eucharistie, qui donne la vie à l'âme. Le réchaud qui brûle exprime l'ardeur de la prière et de l'adoration.

Entre ces deux pilastres, ouvre la porte du tabernacle, que surmonte une coquille, comme l'exigeait le style du temps.

Puis viennent une large frise, où trois têtes d'anges ailées alternent avec deux lampes allumées et, au couronnement, cintré et accosté de palmettes, la colombe divine étend ses ailes.

7. *A Sainte-Françoise Romaine.*

Ce tabernacle est situé, probablement à sa place première, dans le transsept gauche de la charmante église du Forum, anciennement appelée Sainte-Marie la Neuve, *Santa Maria nuova*. Mais la gauche du spectateur étant la droite de l'autel majeur, il s'en suit que le côté où se trouve encastré ce gracieux édicule de marbre sculpté est le plus honorable.

Dans le tympan du fronton triangulaire, la colombe divine plane, ailes éployées et pattes en avant. La frise est rehaussée de têtes d'enfants qui supportent des guirlandes en feuilles de laurier, trop épaisses pour être complètement artistiques.

La corniche en saillie s'appuie sur deux pilastres corinthiens et cannelés. La base, décorée de rinceaux, est exhaussée sur deux consoles, entre lesquelles est sculpté l'écusson des princes Orsini.

Les pilastres joignent deux colonnes d'ordre composite et à fût cannelé en spirale, qui saillissent à l'aide de deux consoles feuillagées. Elles se terminent par deux statuettes, l'une de l'ange Gabriel et l'autre de la Vierge, qui, réunies, forment la scène de l'Annon-

ciation. Tel est le prélude de l'Eucharistie : le Dieu vivant dans l'hostie est le même qui prit un corps dans le sein de Marie.

L'arcade circulaire, qui termine la baie centrale, montre le Père éternel, bénissant et entouré de têtes d'anges à six ailes. Au-dessous, deux anges, vêtus et planant horizontalement, tiennent à deux mains un calice surmonté d'une hostie.

La porte du tabernacle est flanquée de deux anges adorateurs, qui baissent les ailes, inclinent la tête et joignent les mains ; leurs cheveux sont bouclés et leur longue tunique flottante est maintenue à la taille par une double ceinture.

Le style annonce la fin du XV[e] siècle.

8. *A Saint-Augustin* [1].

De cette église, deux monuments, à double destination, sont passés dans le cloître du couvent.

La défunte est couchée sur un lit funèbre, dans sa chambre mortuaire, les mains croisées sur la poitrine et tenant un chapelet. Aux pieds-droits sont sculptées ses armoiries, qui sont une croix et cinq croissants ou *lunes diminuées* (Piccolomini, par contraction de *piccoli lumini*). Tel est le tombeau de Constance Piccolomini, qui mourut en 1477.

Au-dessus s'élève un tabernacle, qui se développe horizontalement. De chaque côté sont creusées deux niches, entre deux pilastres cannelés, l'une pour S. Augustin et l'autre pour sa mère Ste Monique, qui égrène un chapelet, car la prière continue est le secours des veuves. Sous leurs pieds, sont sculptées les armoiries de l'évêque de Pavie, qui a ainsi placé le tombeau de sa mère sous la garde spéciale du S. Sacrement.

Deux colonnes corinthiennes, surmontées, comme à Sainte-Marie au Transtevère, de deux statuettes de prophètes, circonscrivent la niche centrale, dont le cintre est contourné d'une épaisse guirlande de feuilles de laurier. La porte est accostée de deux anges en adoration. Deux autres soutiennent le calice et l'hostie, qui sont les symboles eucharistiques, et, au tympan, le Père éternel étend les

[1] Pl. LXI.

bras pour montrer qu'il a aimé le monde jusqu'à lui sacrifier son Fils. De petites têtes de chérubins nagent dans un océan de lumière. Elles reparaissent à la frise, où elles servent de support à des guirlandes de fruits. Je passe au second monument [1].

Jacques Ammanati naquit à Lucques, en 1422, d'une noble, mais pauvre famille. Pie II le nomma secrétaire des lettres latines et l'adopta, ce qui lui donna le droit de prendre les armes de la famille Piccolomini. En 1560, il fut fait évêque de Pavie et, le 18 décembre 1461, créé cardinal-prêtre du titre de S. Chrysogone.

Son épitaphe en vers est formée de trois distiques, que complète la date de sa mort (1479), gravée sur la plinthe inférieure. Vêtu pontificalement, il repose sur son lit funèbre, dans sa chambre mortuaire, ayant à la tête et aux pieds son écusson surmonté du chapeau cardinalice.

Le même écusson se répète au-dessous des niches, qui renferment les statues de S. Jacques majeur, le bourdon et le livre de l'apostolat en main, et de S. Nicolas de Tolentin, qui se reconnaît au costume d'augustin, au soleil qui brille sur sa poitrine, au livre et au lis qui symbolisent ses prédications et sa chasteté.

Deux pilastres cannelés supportent, aux extrémités, un entablement dont la frise est égayée de têtes d'anges servant d'appui à des festons de fruits.

L'attention se concentre sur le sujet central qui représente le Jugement dernier. Aucun motif n'était mieux approprié à un tabernacle, car la résurrection finale appelle à la communion complète des saints de l'Eglise triomphante. Plus tard, il fut destiné à renfermer les saintes huiles. L'extrême-onction, administrée aux mourants bien préparés, leur ouvre le ciel ; l'iconographie pouvait donc encore convenir à cette nouvelle affectation.

Sur le battant de la porte est figuré un vase avec deux branches d'olivier, car c'est le fruit de cet arbre qui fournit l'huile des dernières onctions.

Dieu est assis au ciel, le corps enveloppé dans une auréole elliptique. D'une main il bénit et de l'autre il appelle à lui les morts qui ressuscitent. Sa mère et son précurseur sont agenouillés à ses cô

[1] Pl. LXIII.

tés, intercédant pour le genre humain. Trois ordres d'élus viennent ensuite : au premier rang, S. Pierre et S. Paul, assis comme juges en Israël ; au second, Abraham qui accueille dans son sein les âmes des élus et David qui chante, en s'accompagnant du psaltérion, les miséricordes du Seigneur ; au troisième, le jeune Abel, Moïse dont le front rayonne de deux cornes lumineuses, et les patriarches Isaac et Jacob.

Quatre anges descendent vers la terre ; deux sonnent de la trompette et les deux autres montrant le ciel disent aux morts sur leurs phylactères déployés : « Levez-vous et venez prendre possession du royaume qui vous a été préparé. »

Aussitôt les morts sortent de leurs tombeaux, s'agenouillent, humbles et suppliants, puis se mettent sous la conduite des anges qui les emmènent au ciel. A gauche, il est facile de reconnaître le cardinal de Pavie à ses ornements pontificaux.

9. *A S. Grégoire sur le Cœlius* [1].

Ce tabernacle, en manière de retable, détaché de l'autel dont il faisait partie, a été transporté dans la chapelle Salviati, où il figure simplement à titre de curiosité.

Au milieu s'ouvre un portique, dans la profondeur duquel se tient assise la Ste Vierge, avec l'Enfant-Jésus sur ses genoux, qui bénit le donateur, agenouillé et priant. Des anges, pieds nus et ailes baissées, forment sa cour respectueuse. Deux autres, appuyés sur des nuages, tiennent une couronne au-dessus de la tête de leur Reine. Enfin, à la voûte, apparaissent des têtes de chérubins à six ailes, et deux autres anges soutiennent au-dessus de la porte le globe du monde. Tout cet ensemble rappelle parfaitement que Celui qui se cache sous les voiles eucharistiques est le même qui règne aux cieux, qui créa le monde et qui, pour nous racheter, s'incarna dans le sein de la Vierge.

Les niches latérales sont occupées par les statuettes des deux titulaires de l'église, S. Grégoire-le-Grand, pape et S. André, apôtre.

[1] Pl. XLIV.

Une première frise donne la date du monument (1469), et une seconde le nom de frère Grégoire, abbé du monastère, qui fit faire ce travail remarquable : FR GG. HVIVS. MONASTER. ROMANVS. ABBAS. FIERI. FECIT. HOC. OPVS ANNO. CHRISTI. M. CCCC. LXVIIII.

De toutes petites statuettes surmontent la corniche inférieure et ont pour support direct les colonnes cannelées auxquelles elles correspondent. Ce sont, aux extrémités, les deux soldats martyrs S. Jean et S. Paul, dont l'église est également située sur le Cœlius, puis S. Pammachius, titulaire de cette église, et Ste Sylvie, mère de S. Grégoire.

Deux médaillons renferment la scène de l'Annonciation, car le mystère de la Rédemption débute par celui de l'Incarnation. Marie s'incline humblement devant l'ange Gabriel qui lui a dit : « Vous êtes bénie entre toutes les femmes » et qui fait en conséquence le geste de la bénédiction. Et, comme preuve que cette bénédiction vient directement du Ciel, le Père éternel, la tête entourée du nimbe crucifère, se manifeste au milieu des nuages, bénissant et avec sa cour d'esprits célestes.

Le vocable de l'église et le nom du donateur ont motivé le sujet de la frise, qui représente l'apparition de l'archange S. Michel au sommet du môle d'Adrien et remettant l'épée dans le fourreau comme présage certain de la cessation de la peste qui désolait Rome. A cette vision inattendue, le pape S. Grégoire, les évêques et le peuple s'agenouillent, étonnés et reconnaissants.

10. *A Saint-Eustache.*

Ce tabernacle est de petite dimension et en mauvais état. On y observe, comme d'habitude, des anges adorateurs de chaque côté de la porte. Il a été plaqué, sous le porche, à la partie de droite, à titre de monument archéologique.

La cathédrale d'Anagni possède une petite armoire de marbre blanc, en style de la Renaissance, qui est adossée, à gauche, dans la chapelle du S. Sacrement ; elle est maintenant consacrée aux saintes huiles, comme l'indique cette inscription : OLEUM INFIRMORUM. Deux pilastres, un fronton et deux anges en prière, pieds chaus-

sés, la décorent de leurs reliefs. Les proportions en sont un peu exiguës. (*La cath. d'Anagni*, p. 33.)

Nous allons entamer maintenant le XVI[e] siècle.

11. *A Saint-Jean de Latran*[1].

Le tabernacle de la basilique n'est plus à sa place primitive et je le soupçonne incomplet et mutilé à la partie supérieure. Ce n'est qu'à une époque relativement récente qu'on l'a transformé en armoire aux saintes huiles et qu'on y a inscrit ces deux mots *oleum sanctum,* que démentent les anges adorateurs, rangés de chaque côté de la porte de bronze doré. La destination première est encore suffisamment indiquée par le Christ, couronné d'épines et demi-nu, qui devait, comme aux tabernacles de Ste-Marie au Transtevère et des Quatre Saints Couronnés, verser son sang dans un calice.

Pour bien juger d'un monument, il faut procéder par analogie et comparer ensemble plusieurs œuvres de même style, de même date et de même nature. La présence des anges et du Christ, d'après cette méthode, ne laisse aucun doute sur l'attribution de ce tabernacle. Par voie de comparaison, je suis également autorisé à dire que l'évêque agenouillé aux pieds de S. Jean n'est pas le pape S. Léon, comme pourrait le faire croire une inscription d'authenticité suspecte, mais bien le donateur lui-même, qui se recommande à son patron.

S. Jean porte une robe longue et se drape dans son manteau ; sa figure est jeune et imberbe et sa tête nimbée. Ses cheveux retombent en boucles sur ses épaules. Le livre et la nudité des pieds, simplement garnis de sandales, caractérisent l'apostolat. Il tient dans la main gauche un calice surmonté d'un serpent, par allusion à un trait de sa vie que rapporte l'archevêque de Gênes, Jacques de Voragine, dans sa *Légende d'or*.

Domitien voulant se défaire de l'apôtre lui fit présenter un breuvage empoisonné, dans une coupe que conserve précieusement l'archibasilique de Latran. Dieu préserva son serviteur de toute atteinte et, pour montrer l'efficacité de ce poison, permit que

[1] Pl. LXV.

les ministres de l'empereur qui le burent, moururent instantanément.

Au Moyen-Age, le poison est symbolisé par le reptile qui le produit.

Des festons de feuillages et de fruits pendent au soubassement, qui est orné encore d'une lampe allumée et terminée par une croix.

12. *Au musée du Vatican.*

Ce tabernacle se trouve dans la salle des briques sigillées. Il offre un type nouveau ou plutôt insolite, non quant à l'aspect général qui est toujours le même, mais relativement à la matière, qui est une terre cuite vernissée et coloriée. Il porte le millésime de 1515. C'est une œuvre assez imparfaite. On l'attribue à Luca della Robbia ; il serait plus exact de dire qu'il appartient à son école [1].

13. *A Saint-Etienne le Rond.*

Le petit tabernacle en marbre que garde la sacristie de cette église, date de 1516. Il est sculpté, de chaque côté, aux effigies de S. Etienne, par allusion au titulaire, et de S. Paul ermite, probablement à cause du nom de baptême du donateur. On lit à la frise cette inscription formée d'un vers hexamètre :

CHRISTI CORPVS AVE SACRA DE VIRGINE NATUM.

[1] *La Bibliothèque Vaticane*, Rome, 1867, p. 130.

Le Musée du Louvre possède un tabernacle en faïence, du XVIe siècle, qui a de l'analogie, comme date et comme ensemble, quoiqu'il soit de moindres dimensions, avec celui du Vatican : on le voit parmi les faïences de la collection Sauvageot, et tout fait croire qu'il provient d'Italie. Deux anges se tiennent en adoration près de la porte que surmonte la colombe divine. En haut, deux autres anges, debout et priant, contemplent le calice eucharistique d'où sort l'Enfant-Jésus : de cette façon, l'artiste a voulu exprimer d'une manière sensible la présence réelle et la rendre évidente aux yeux. En bas, le pélican nourrit sa *piété* de son sang, par une dérivation du symbolisme primitif qui attribuait cet emblême exclusivement au mystère de la Rédemption, selon que le chante l'Église avec S. Thomas d'Aquin dans cette belle strophe : *Pie pellicane, Jesu Domine.*

On dirait presque que ce *salut* est une imitation d'une antienne au Saint-Sacrement, d'origine française, qui débute ainsi :

Ave, verum corpus, natum de Maria Virgine.

14. *A Saint-Lazare.*

Dans l'église de Saint-Lazare-hors-les-murs, une petite armoire de marbre blanc, fort simple, ne se distingue que par les deux colonnettes qui soutiennent son fronton et par cette inscription qui la date de l'an 1536 et nomme, fort en abrégé malheureusement, son donateur.

DCO DE GAR
GOS AFF
A
M.D .X.X.XVI

Je traduirais ainsi : *Domenico de Gargons afferebat anno* 1536. Le nom n'est pas douteux : peut-être était-ce quelqu'un de ces étrangers qui recevaient l'hospitalité dans le lazaret fondé au Moyen-Age par un Français, car la désinence n'est nullement italienne, mais plutôt espagnole. *Afferebat* (si c'est ainsi qu'il faut lire) semblerait indiquer l'*apport* de ce petit meuble, d'un autre pays ; *offerebat* serait plus rationnel et je m'y arrèterais volontiers si j'osais mettre sur le compte d'une distraction du graveur d'avoir écrit A pour O. Peut-être aussi ces trois lettres AFF, avec le sigle qui traverse les deux F, signifieraient-elles encore, soit une profession ou condition sociale, comme *affinatore*, affineur. Pour avoir voulu être trop concis, à trois siècles de distance, on ne se fait plus comprendre, même des archéologues dont c'est pourtant le métier de deviner les choses difficiles et de les expliquer au public.

15. *A Sainte-Croix de Jérusalem.*

Cette basilique est la seule qui soit autorisée à maintenir le rit ancien. Son tabernacle est perché un peu haut, au fond de l'abside, à tel point qu'il faudrait une échelle pour y atteindre. Aussi ne s'ouvre-t-il que par derrière, dans la sacristie, dont le sol est beau-

coup plus élevé que celui du sanctuaire : on l'abrite de ce côté de deux rideaux.

Une inscription commémorative constate que ce tabernacle est un don du cardinal espagnol François Quignonez, connu pour une réforme du bréviaire qui ne tint pas : il fut exécuté en 1536. Il est décoré de colonnettes de marbre précieux, de deux statuettes d'anges soulevant un rideau et de cette invitation à adorer Dieu : DEVM ADORA.

III.

Deux ans plus tard, en 1538, la liturgie subissait une modification profonde, relativement à la réserve eucharistique. Nous y étions déjà préparés par le tabernacle de Saint-Grégoire qui, étant au milieu du retable, faisait corps avec l'autel. Aux Saints-Vincent-et-Anastase aux trois Fontaines, ce meuble est placé sur la table même de l'autel, un peu en arrière. Je regrette que, dans la restauration récente de cette église, les Trappistes aient cru pouvoir l'enlever. Ce monument, par sa date, était réellement historique, et d'ailleurs sa simplicité ne manquait pas de quelque élégance.

Qu'on se figure un soubassement large, terminé aux extrémités en façon de consoles. Au milieu s'élevait une caisse de marbre blanc, où deux colonnes supportaient une frise amortie par un fronton. La Vierge y était peinte avec S. Benoît et S. Bernard, car le couvent, à l'origine, fondé par l'illustre docteur de Clairvaux qui y établit les Cisterciens, suivait la règle de S. Benoît, modifiée par les constitutions propres de Cîteaux.

Au dos était gravée cette inscription en majuscules romaines :

CLAVDITVR HIC XPS . PANIS
SVB SPECIE FACTVS : HOSPES.
ADORATO NVMINE . GRATVS ABI :
M. D. XXXVIII

Numen est païen et sent bien la détestable influence exercée par la cour de Léon X sur la langue ecclésiastique.

A la fin du XVI[e] siècle, Sixte V construisit à Sainte-Marie-Majeure la chapelle de la Crèche qu'il transforma en chapelle du Saint-

Sacrement. Quatre anges, de grande taille, tiennent un édicule de bronze doré qui surmonte l'autel : on a voulu y voir une copie réduite du Saint-Sépulcre de Jérusalem. Ce tabernacle a été reproduit à la cathédrale de Pise, mais en marbre.

Ultérieurement, les tabernacles ne sont plus isolés, mais plaqués au retable des autels. Je n'en citerai que quatre. Celui de Saint-Jean-de-Latran remonte au pontificat de Clément VIII : il est en bronze doré, avivé de pierres précieuses ; du sommet, s'élance le Christ, ressuscitant et glorieux. Le tabernacle de la *Chiesa nuova* est aussi riche que grandiose : on le donne comme œuvre estimée de Ciro Ferri. Le chevalier Bernin, sous Alexandre VII, a fourni le modèle de celui de Saint-Pierre du Vatican, coulé en bronze et doré : il reproduit le *tempietto* de Bramante à Saint-Pierre *in Montorio*, et attire surtout les regards par ses colonnettes plaquées de lapis-lazzuli. Enfin, il en est un, dans une petite et modeste église conventuelle de la Lungara, qui se recommande par ses reliefs d'ivoire, incrustés dans de l'écaille, comme dans un des monastères de Bari.

Je ne quitterai pas ces intéressants et beaux spécimens de l'art moderne, sans ajouter qu'à Sainte-Cécile-au-Transtévère, il reste d'un tabernacle du XVI siècle une ravissante porte en métal doré, qu'embellit un magnifique émail translucide.

IV.

La planche qui accompagne cet article exige quelques mots d'explication. Je la dois à l'obligeance de Mgr Bock, qui l'a publiée dans sa *Geschichte der liturgischen gewander*, *V liefer*, taf. XVII.

Le n° 1 montre la colombe eucharistique posée sur un plateau, suspendu par des chaînettes à un *capocielo*, comme disent les Italiens : en France, au XVIIe siècle, nous disions *surciel*. Autour de ce dais conique, une courtine glisse sur une tringle, de manière à envelopper totalement la custode. Le dais est lui-même suspendu par une chaîne ou une corde, qui glisse sur une poulie, fixée à l'extrémité d'une crosse de suspension [1]. La chaîne s'accrochait au montant de la crosse.

[1] Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire de l'Architecture*, t. II, p. 29, 36.

A la cathédrale d'Angers, au siècle dernier, quand Mgr de Vaugirault renouvela le maître-autel, il continua le mode de suspension transmis par la tradition. Une rainure fut pratiquée dans une des colonnes du baldaquin pour recevoir la corde, qui fut attachée dans le piédestal, fermé par une petite porte dont le prêtre-sacristain avait la clef. Cela ressemblait beaucoup aux réverbères qui remontent au même temps. La corde venait aboutir entre les mains d'un grand ange de bois doré, qui laissait pendre le ciboire au-dessus de l'autel. L'ange existe encore et il fait assez singulière figure, car il balance un bout de corde que termine un gland et qui n'a pas de signification. Si au moins on s'avisait de lui faire tenir un encensoir !

Au n° 2, la pyxide pend au centre de sa tente d'étoffe, relevée sur les côtés pour montrer son ampleur. La boîte eucharistique, où l'on voit l'Agneau de Dieu, est surmontée d'une petite croix : actuellement, dit Mgr Martinucci, cette croix ne doit se mettre que sur certains vases, ciboire et ostensoir, pour indiquer la présence réelle [1]. Telle est aussi la loi imposée par Benoît XIII.

Au n° 3, la tente est close et serrée par des lacets à la partie inférieure. La réserve est donc bien préservée contre la fumée de l'encens et des cierges, surtout contre la poussière.

Le n° 4 est emprunté au *Bulletin catholique*.

La liturgie romaine qui semble si étrange à beaucoup de personnes ignorantes ou irréfléchies, est encore pleine des traditions vivaces du Moyen-Age. Qu'on en juge par ce qu'elle a conservé du tabernacle suspendu. Le ciboire a sa housse de soie, mais seulement à l'autel et par respect pour le Saint-Sacrement. Au lieu d'une étoffe souple qui l'enveloppe, les parois ont été raidies, renforcées de bois, de pierre ou de métal, mais l'intérieur et l'extérieur se sont parés, eux aussi, d'un revêtement d'étoffe ; celui du dedans est fixé à demeure, tandis qu'au dehors, il prend une forme gracieuse et ressemble réellement à une tente. En effet, la courtine ne s'ouvre qu'en avant et est close de toutes parts ; elle est frangée et galonnée, mais surtout elle a un toit, que contourne une frange et

[1] « Capsula..... ad conservandas hostias et particulas, quæ quum non adhibeatur ad reponendam Eucharistiam, carebit cruce in summitate. » (*Man. sacr. cærem.*, lib. VI, p. 522.)

amortit une croix. Cette croix est maintenue au sommet des tabernacles romains ; elle est petite et dorée. Ce n'est pas le grand crucifix qui va à l'alignement des chandeliers, lesquels brûlent en son honneur, et dont la place régulière est, non sur le tabernacle, mais en arrière.

Mieux que cela encore, le pape Benoît XIII prescrit dans son *Recteur ecclésiastique*, que, si la chose est possible, on dispose à l'intérieur un pavillon dont les draperies retombent tout autour de la custode [1], qui est ainsi honorée d'un vêtement multiple.

Mgr Bastide se plaignant un jour du double baldaquin qui couvre l'autel papal à Saint-Paul-hors-les-murs, le spirituel docteur Cattois lui répondit : « Monseigneur, cela vous étonne, mais n'avez-vous pas aussi une calotte sous votre chapeau ou votre barrette ? »

Il en est pour le ciboire comme pour l'évêque ; tous les deux ont des insignes divers qu'ils portent en même temps. Le ciboire se distingue par un petit pavillon [2], un tabernacle, un grand pavillon et un dais, car le dais est strictement requis à tout autel où est la réserve [3]. L'évêque, quand il fait son entrée solennelle dans sa ville épiscopale, ou va en procession officier à sa cathédrale, a sur sa tête une calotte, plus le capuchon de sa *cappa* et le chapeau pontifical ; on étend encore l'ombrelle au-dessus de lui. A son trône, il est abrité par un dais et sous sa mitre est une calotte, que prescrit le cérémonial [4] et dont l'usage traditionnel est attesté par les sculptures de la Renaissance [5] et par S. Charles Borromée [6].

Ceux donc qui réclament contre le pavillon du tabernacle, curés ou auteurs, témoignent hautement leur ignorance en matière de

[1] « Il serait convenable qu'au plafond de la chambrette, l'étoffe fût disposée en manière de petit baldaquin, avec ses pentes d'étoffe plus riche » (*Il rettore ecclesiastico*, Bénévent, 1729, p. 33.)

[2] « Particulæ... conserventur in pyxide... albo velo cooperta. » (*Rit. Roman.*)

[3] « Baldachinum omnino apponatur super altare in quo augustissimum sacramentum asservatur. » (*S. Rit. Congr.*, 1697 *in Cortonen.*, 1846 *in Senen.*)

[4] « Mitra.... cum bireto parvo. » (*Cœrem. Episc.*, lib. I, cap. XII, n. 19.)

[5] Tombeaux de Martin V, à Saint-Jean de Latran (1431), du cardinal d'Albret (1465), du cardinal Venerio (1479), du cardinal d'Ausia (1483), etc. V. mes *Chefs-d'œuvre*, pl. XLV, XLVII, LIV, LXVI.

[6] « Subbiretum mitrale non e serico, sed panno laneo sit : itemque forma rotunda, non quadrata. » (*Instr. fabric. eccl.*, édit. Van Drival, p. 269.)

rites et d'archéologie. Ils feraient mille fois mieux de se taire que de chercher par leurs railleries ou leur abstention, à entraver une des formes du culte, laquelle demeurera malgré eux, parce qu'elle est basée d'une part sur le droit et de l'autre sur une tradition vieille de six siècles au moins.

V.

Je viens de montrer le *conopæum* d'étoffe entourant le vase eucharistique ; actuellement, c'est le tabernacle lui-même qu'il abrite. M. de Laborde affirme dans son *Glossaire* que son nom fut, au Moyen-Age, *umbraculum*, mais à tort, car cette expression ne convient qu'au dais [1] et je n'en veux d'autre preuve que la tradition qui persiste encore dans le Cérémonial des Évêques : « Umbraculum seu baldachinum duplex est, aliud quod appendi in sublimi debet supra altare et supra sedem episcopi, forma quadrata...... aliud, quod supra episcopum ac res sacras in processionibus gestari consuetum est ». (Lib. I, cap. XIV, n. 1.)

Pour les archéologues que de semblables développements intéressent, je vais, avec le docte chevalier Rosa, remonter à l'origine

[1] Le dais est le complément de l'autel. Le chanoine Auber (*Hist. du Symb.*, t. II, p. 356) le voudrait en forme de ciborium et non « suspendu à la voûte de l'église par une espèce de corde », ce qu'il trouve « ridicule ». Je regrette d'être en désaccord sur ce point avec le docte écrivain. Le ciborium n'est pas possible partout et d'ailleurs son érection est coûteuse ; aussi le réserve-t-on généralement pour le maître-autel. Mais, aux petits autels, un dais suspendu est seul convenable et, s'il est bien fait, il n'est alors nullement désagréable aux yeux ; je puis, à ce propos, invoquer le témoignage des voyageurs qui en ont vu de semblables à Rome et en Italie. Ce qui est disgracieux, c'est la forme inventée pour les cathédrales de Poitiers et de Moulins, véritables chinoiseries, auxquelles fait sans doute allusion M. Auber; je conçois parfaitement qu'on proteste contre de semblables et aussi maladroites innovations.

Le type prescrit par le Cérémonial remonte au Moyen-Age, comme on peut s'en convaincre par l'étude des miniatures et des fresques. Le dais carré, suspendu à l'aide de cordes, n'est donc pas seulement liturgique, il est encore essentiellement archéologique : on le maintiendra là où il existe, comme à Saint-Bertrand de Comminges et à Sainte-Marie d'Auch, puis on l'établira lorsque sa présence sera nécessaire, ainsi que l'a fait, avec beaucoup d'élégance, le vicaire général Gibert au Bon-Pasteur de Moulins.

du *conopæum :* « On trouve, ajouté aux lits des Romains, l'ornement dit *conopeum*. Horace raconte que le luxe en était venu à ce point qu'on le rencontrait jusque dans les camps militaires :

> « *Interque signa, turpe, militaria*
> *Sol aspicit conopeum.* » (Epod. Od. 9).

« Le *conopeum* était une courtine ou pavillon, qui se tendait autour des lits pour les défendre contre les moustiques, d'où dérive le mot *conopeo,* comme qui dirait moustiquaire ou pavillon. Les Latins disaient proprement *velum cubiculare*. Il paraît, d'après Hérodote, qu'il fut inventé en Egypte à cause de la grande quantité de moustiques qu'on y trouve. Magnifiques, comme tout le reste, étaient les *conopei* d'Alexandrie ; aussi Properce, en parlant de Cléopâtre, les qualifie-t-il de *fœdi* ou indécents, à cause de la mollesse de cette reine :

> « *Fœdaque Tarpeio conopeia tendere saxo.* »
> (Eleg. x, lib. 3).

« Quant à l'antiquité de l'objet, je l'estime d'une date bien plus reculée, car nous avons l'autorité de la Sainte-Écriture. Judith, dans son entreprise virile, nous en atteste l'usage. Le *conopeo* s'y voit, en effet, nommé trois fois : « Videns itaque Judith Olophernem sedentem in conopeo, quod erat ex purpura et auro et smaragdo et lapidibus pretiosis intextum. » (*Judith,* cap. 10, v. 19.) De ce passage on pourrait conclure que le *conopeo* est la même chose que le lit [1], mais des passages suivants il apparaît que la partie est prise pour le tout, au figuré. Quand la tête eut été tranchée, « abscidit caput ejus et abstulit conopeum ejus a columnis, evolvit corpus ejus truncum. » (Cap. XIII, v. 10 et 19.) Et peu après : « Ecce conopeum illius in quo recumbebat in ebrietate sua. » Ce qui montre clairement que le conopée était une courtine ou pavillon suspendu autour des colonnes du lit, comme sont précisément nos moustiquaires ou tentes militaires.

[1] Le *conopeum* est à la fois la tente qui abrite et le lit entouré de rideaux sur lequel on s'étend pour dormir. De là le mot de basse latinité *conoppi*, que Papias traduit *somnia attendentes*, pour désigner ceux qui s'étendent sur un canapé, à l'abri d'un *conopeum*, pour prendre du repos.

« La richesse ici décrite ne doit pas nous surprendre, puisqu'il s'agit d'un satrape ou magnat de Perse. Le roi de Perse avait non seulement un lit d'or, mais une tente : « suffultum aureis atque argenteis columnis, prætextum textis lineis et purpureis...... et multorum millium capax. » (Joseph. *Antiq.*, lib. II, cap. 6).

« Cette mode dut passer aussi en Grèce, peut-être même avant d'arriver à Rome. Le lit nuptial d'Antia et d'Abrochome était entouré d'une courtine historiée et brodée, en manière de tente : « Thalamus erat exornatus, lectus aureus stragulis purpureis stratus tentusque in modum tentorii babylonia veste scite variata. Inerant ludentes amores, quorum alii Veneri (et ea ibi erat depicta) famulabantur, alii passeribus tamquam equis insidebant, nonnulli plectebant coronas, alii flores afferebant. In altera (parte) Mars (erat) non armatus, sed quasi ad amicam Venerem accedens, ornatus, corona redimitus indutusque chlamyde et ei dux viæ erat Amor, lampadam tenens accensam. In hoc tentorio collocata Anthia et Abrocome. » (Xenopho. Ephes. *De amor. Anth. et Abroch.*, lib. I, p. 9, édit. de Londres, 1726).

« Tel fut aussi, pour le travail sinon pour la forme, le lit imaginaire que Catulle décrit à l'occasion des noces de Pélée.

« Je ne saurais dire si notre *canapé* est venu du très ancien *conopeo*, quoique le mot y ressemble plus que la chose [1]. »

X. BARBIER DE MONTAULT,
Prélat de la Maison de Sa Sainteté.

[1] Rosa. *Delle porpore e delle materie vestiarie presso gli antichi*, Modène, 1786, p. 267-269.

LES

IMAGES DU SACRÉ-CŒUR

AU POINT DE VUE DE L'HISTOIRE ET DE L'ART

EXPOSÉ PRÉLIMINAIRE

I

La dévotion au Cœur-Sacré de Jésus est un besoin, un besoin urgent pour notre époque, c'est un remède suprême que le divin Sauveur a ménagé au monde pour contrebalancer les progrès de l'incrédulité et faire cesser l'état de révolte de l'homme insurgé contre son Créateur, état qui est le dernier mot de la Révolution. A l'excès de l'impiété, il fallait opposer un excès d'amour : l'excès de l'amour de Dieu pour les hommes et un retour excessif, s'il était possible, de l'amour des hommes pour Dieu.

La forme de cette dévotion est nouvelle, le fond n'en saurait être nouveau. Quelle nouveauté doctrinale rencontrer dans une religion qui est la plénitude même de la vérité surnaturelle enseignée par le Verbe fait chair? Mais cette vérité prend, quant au mode d'expression, quant aux manifestations dont elle est l'objet, des formes nouvelles appropriées aux circonstances, aux phases diverses par lesquelles vient à passer l'humanité : *Non nova sed nove.*

Niée et obscurcie par les subtilités de l'hérésie, la vérité révélée s'affirme avec plus de précision, en des termes d'une rigueur mieux définie, et, confiée d'abord à la vivante liberté des enfants de Dieu, elle s'impose alors à leur foi comme une obligation déterminée. Leur liberté, à le bien prendre, n'en souffre pas : car une définition

nouvelle n'exige que la croyance explicite à ce que le fidèle croyait déjà librement et implicitement par cette disposition absolument nécessaire de prendre la parole de l'Église pour règle de sa foi.

Le besoin de définir la vérité naît des attaques de l'erreur ; il peut aussi avoir pour cause une grande utilité morale du peuple chrétien.

La dévotion au Sacré-Cœur de Jésus est tout entière en principe dans la croyance au mystère de l'Incarnation. De ce mystère il résulte, d'une part, que Dieu nous a manifesté son amour humainement et dans la plénitude de son humanité ; il en résulte, d'autre part, que le premier commandement de Dieu, par lequel nous sommes obligés de l'aimer, s'étend à toute l'humanité de son divin Fils, unie à la divinité. La dévotion au Sacré-Cœur de Jésus n'est, au fond, qu'une affirmation plus tendrement formulée, plus amoureusement accentuée de l'Incarnation, avec le caractère particulier d'une réparation qui tend à se proportionner au surcroît d'outrages, dont l'impiété moderne accable, autant qu'il est en elle, le Dieu d'amour dans les manifestations même les plus touchantes de son affection pour les hommes.

La grande hérésie des temps modernes, la grande erreur qui embrasse toutes les autres, le naturalisme, dépasse de beaucoup tout ce qui avait été soutenu contrairement à la réalité de l'Incarnation par Arius, Nestorius, Eutychès et d'autres sophistes plus subtils encore, contre lesquels avaient réagi si puissamment les grands Conciles du IV[e] et du V[e] siècle. Mahomet lui-même a été dépassé par des docteurs qui veulent encore usurper le nom de chrétien. Beaucoup de protestants ne vont-ils pas jusqu'à s'insurger contre la réalité même de l'existence divine ? Jamais l'athéisme n'avait été aussi audacieusement professé, et, parmi ceux de nos contemporains qui se flattent de suivre le mouvement des idées, combien en est-il, s'il leur plaît de reconnaître un Dieu, qui ne taillent à leur façon cet Être suprême, proclamé par décret, ou ce Dieu des bonnes gens qu'on fait le complice de toutes les turpitudes. C'est là sans doute aggraver l'aveuglement volontaire par le blasphème contre tout ce que le vrai Dieu a daigné nous faire connaître de lui-même.

Les symptômes qui pouvaient faire présager une si grande irréligion étaient encore obscurs lorsque le divin Sauveur, à la fin du

XVIIe siècle apparut à la bienheureuse Marguerite-Marie Alacoque. Cette humble religieuse, ignorée dans une petite ville de province, devait donner de l'extension et de la précision au culte que le Sacré-Cœur avait reçu jusque-là d'une manière latente et implicite de la part de l'ensemble des fidèles, ou purement personnelle de la part de quelques âmes privilégiées. Il fallait être bien clairvoyant, disons-nous, pour prévoir en 1675 les grands maux dont cette dévotion devait être le contrepoids et le remède ; mais Dieu savait que ces maux étaient proches, il savait que les licences de la Régence, les dérisions impies de Voltaire en seraient bientôt le prélude. Et nous-mêmes, éclairés aujourd'hui par les événements, nous pouvons l'apercevoir : au milieu des splendeurs mêmes du règne de Louis XIV, les affligeants désordres de mœurs entretenus trop longtemps par l'exemple de ce grand prince, étaient dès lors de premiers germes auxquels il ne faudrait que des circonstances favorables pour donner le plus funeste développement. Parmi ces circonstances, il faut compter deux erreurs qui à cette époque régnaient en France. Sans avoir une corrélation directe avec l'impiété des siècles suivants, elles devaient avoir pour effet de rendre plus faibles dans la lutte la plupart des âmes restées cependant sincèrement fidèles. Le Jansénisme desséchait les cœurs, le Gallicanisme les détachait du siège apostolique, source centrale de la vie chrétienne. Or, la dévotion au Sacré-Cœur était une réaction directe, surtout contre le Jansénisme, en qui elle trouva le plus redoutable adversaire. Mais Dieu lui-même avait pris la cause en main, et l'infirmité des moyens, comparée à la puissance des oppositions et des résistances, fait d'autant plus valoir le prix du triomphe.

Les ferments du Jansénisme, s'il en est encore, sont désormais tellement affaiblis, tellement isolés, qu'à peine y a-t-il lieu de les combattre. Les grandes luttes se sont transportées sur d'autres champs de bataille.

Ce n'est donc point contre des restes de Jansénisme que s'est élevée la polémique qui a provoqué cette étude. Tous ceux qui sont entrés en lice à ce sujet admettent la légitimité, l'opportunité de la dévotion au Sacré-Cœur ; il n'y a de divergences que relativement aux images les plus propres à entretenir, à favoriser, à satisfaire cette dévotion. La question a paru un instant se porter sur le terrain de

l'archéologie, elle est devenue plus sérieuse sur celui de l'esthétique. On discute donc entre promoteurs de l'Art chrétien, entre bons catholiques, sur l'application des règles du beau et les conditions de l'imitation naturelle, qui est un des fondements de l'art. La question cependant a de l'importance non seulement au point de vue artistique, mais quant à ses conséquences religieuses et morales. Les images du Sacré-Cœur sont de l'essence de la dévotion à laquelle elles se rattachent. Suivant la direction donnée à celles-là, on peut facilement, sans le vouloir, altérer le caractère de celle-ci, en diminuer l'efficacité, en restreindre l'extension. Les bonnes intentions, si l'on se trompe, n'excluent pas la possibilité de nuire au bien que l'on désirerait le plus sincèrement.

Nous parlons de polémique et nous nous sommes exprimés comme voulant éviter d'y prendre part. En effet, à deux points de vue, nous avons toute raison pour nous tenir en dehors du champ de la controverse : d'abord cette controverse nous paraît avoir été victorieusement résolue, quant aux principes, par de plus compétents que nous, et, en dernier lieu, par une décision de la Congrégation des Rites. Ensuite nous voulons profiter d'une voie ainsi dégagée de toute grande difficulté pour nous placer avec plus de sérénité, sans dissimuler nos conclusions, sur le terrain des idées, des aspirations communes aux partis opposés, des faits admis par tous, ou dont de part et d'autre on ne peut que désirer l'éclaircissement. Nous ne pouvons nous dispenser de parler des principes, mais nous ne le ferons que dans la mesure nécessaire pour lier et coordonner les faits que nous passons en revue.

II.

L'union de l'âme et du corps est si étroite dans l'homme que les opérations spirituelles de l'une ont leur retentissement plus ou moins aperçu sur les organes de l'autre, et que les impressions de celui-ci refluent sur celle-là. Que dire, par-dessus cette union, de l'union ineffable de la divinité et de l'humanité dans la personne de

[1] *Messager du Cœur de Jésus*, art. du P. Ramière, septembre et novembre 1876, février 1877.

Notre-Seigneur Jésus-Christ? Que dire, en conséquence, des impressions, du mouvement de son cœur, de son cœur de chair uni hypostatiquement à la divinité? S'il n'est aucune affection de l'âme qui ne provoque dans le cœur des mouvements et un état correspondants, il n'est aucune des affections du Verbe par rapport à l'homme qui n'ait, dans le Cœur de Jésus, des mouvements et un état qui leur correspondent ineffablement. L'amour de Jésus pour les hommes a toujours été de la part des chrétiens l'objet du plus tendre amour. L'humanité sainte du divin Sauveur a toujours reçu d'eux, en tant que personnellement unie à la Divinité, les honneurs dus à la Divinité même : ce qu'il y a de particulier dans la dévotion au Sacré-Cœur, c'est une forme nouvelle de cet amour et de ce culte, nouveauté vraiment motivée par la différence des situations.

Au culte intérieur, à ses manifestations extérieures, consistant dans des actes, des paroles, des prières, ont toujours répondu, dans l'Art chrétien, certaines représentations corrélatives. Les images jouent particulièrement un grand rôle, un rôle principal, un rôle essentiel dans la dévotion au Sacré-Cœur de Jésus : nous le verrons plus expressément quand nous en viendrons aux circonstances de son établissement. Nous verrons alors quelles ont été ces images, quelle doit être leur nature, pour satisfaire aux vrais besoins des fidèles, au véritable objet de la dévotion dont il s'agit. Nous nous proposons préalablement de porter notre étude sur les images plus anciennes qui peuvent être considérées comme se rapportant foncièrement au même objet.

Tout d'abord on comprendra que les images soient analogues dans chaque période à l'état des esprits; c'est pourquoi la délinéation précise du divin Cœur et sa représentation spéciale ne sauraient appartenir à des époques de beaucoup antérieures à l'établissement de notre dévotion sous ses formes nouvelles.

Ainsi, tout d'abord, ce qui a été l'objet des représentations, c'est l'amour de Dieu, c'est le cœur de Jésus dans le sens tout moral, attaché au mot cœur. On a représenté Jésus aimant, on l'a représenté dans l'accomplissement des actes qui expriment son amour. Si l'on voulait se prévaloir de ce fait général pour en conclure, qu'aujourd'hui encore, il faut s'en tenir à de semblables moyens d'expression, on se priverait précisément de la précieuse nouveauté

de forme qui a été suscitée pour satisfaire à des besoins nouveaux. On ne ferait rien autre chose que ce qui a toujours été fait, alors que la situation demande quelque chose de plus.

Il nous faut quelque chose qui se trouve dans l'art chrétien de toute antiquité quant au fond, et qui ne s'y trouve pas quant à la forme spécialement propre aux temps où nous sommes. Sans doute, si l'on retrouvait dans l'antiquité chrétienne une image du cœur de Jésus, matériellement représenté, nul n'en tirerait une objection contre la validité de l'image qu'on aurait fait revivre dans les temps modernes. Tous aimeraient au contraire à s'appuyer sur cette coïncidence pour mieux faire ressortir le fond toujours commun. Mais une pareille coïncidence ne se trouvera pas. Nous pouvons du reste parfaitement nous en passer, et tirer, au contraire, de la différence des représentations, un argument favorable à la thèse que nous soutenons, si tant est qu'elle ait besoin encore d'être soutenue. Qu'objecter contre les représentations du cœur de Jésus ? Uniquement sa nouveauté : or, cette objection est nulle, quand précisément les circonstances demandent quelque chose de nouveau. Il faut toutefois que cette salutaire nouveauté de forme ait sa racine, son fond dans ce qui étant de tout temps prend un physionomie différente selon la diversité des époques.

Nous distinguons quatre principales périodes, soit quant aux images mêmes du cœur de Jésus, soit quant aux représentations qui ont pu en tenir lieu, et à chacune d'elles nous consacrerons une étude spéciale. Dans la première période nous comprenons tous les temps où non seulement l'on ne trouve aucune trace de la représentation du Cœur de Jésus, mais où il est même hors de notre connaissance que, dans l'art chrétien, on ait représenté d'une manière soutenue le cœur humain sous ses formes naturelles Cette longue période peut se subdiviser en deux époques qui comprennent l'antiquité chrétienne et la première partie du Moyen-Age. Elles sont caractérisées, l'une par les figures du Bon-Pasteur et du divin Agneau, l'autre par la plaie du côté divin ; de sorte qu'on peut les appeler cycle du Bon-Pasteur, cycle de la plaie sacrée du côté.

La seconde période commence au moment où apparaissent les premières représentations du cœur sous ses formes naturelles pour traduire en langage iconographique l'idée exprimée de tout temps

dans l'ordre moral par le mot correspondant. On en trouve de premières traces au XIII[e] siècle, mais ce n'est qu'à la fin du XV[e] que l'on peut avec certitude en rapporter les premiers exemples connus appliqués au divin Cœur. Alors nous faisons commencer une subdivision de la seconde période, et nous aboutissons de la sorte aux révélations de la bienheureuse Marguerite Marie. Les images du Sacré-Cœur qui s'étaient beaucoup multipliées depuis le commencement du XVII[e] siècle avaient en général avant la Bienheureuse un caractère plus emblématique que personnel, elles n'étaient qu'exceptionnellement l'objet direct d'un culte : c'est ce tour emblématique, on pourrait dire jusqu'à un certain point héraldique, qui, à nos yeux, caractérise le mieux toute la seconde période.

La troisième période inaugurée par la Bienheureuse dans le sens personnel que nous venons d'exprimer, se subdivise elle-même au commencement du XVIII[e] siècle. Alors des représentations inspirées directement par la vierge de Paray, représentations d'une naïveté et d'une simplicité remarquables, l'on passe par une progression légitime à des combinaisons plus variées. A ce moment, apparaît le type des représentations que nous proposons de désigner sous le nom de *Christ au Sacré-Cœur*. La représentation isolée du divin Cœur ne suffit plus, et N.-S. lui-même est montré portant son Cœur sacré sur sa poitrine. Cette dernière forme est indispensable pour faire passer l'iconographie du Sacré-Cœur de la simple imagerie et des autres branches de l'art d'un rang inférieur, à ce que nous pouvons appeler le grand art. De la sorte. N.-S. est honoré comme il le mérite, et la piété elle-même s'élève et se contente par l'impression et le sentiment du beau.

En effet, quelle que soit l'importance relative de certaines gravures, et de divers tableaux exécutés en l'honneur du Sacré-Cœur jusqu'au mouvement qui s'est fait de notre temps pour renouveler l'art chrétien, on ne peut le méconnaître, au point de vue de l'art, il est peu d'essais qui puissent sans contestation trouver place même parmi les œuvres de second rang. L'art chrétien cependant doit tenir à honneur pour remplir sa mission relativement au Cœur de Jésus, de lui consacrer de vrais chefs-d'œuvre. Des artistes supérieurs comme Overbeck, Ténérani, Orsel, Flandrin, ont voulu à notre époque être chrétiens avant tout. Le mouvement qu'ils ont

inauguré détermine le commencement de notre quatrième époque. Depuis lors apparaissent des tentatives multipliées pour faire passer le Sacré-Cœur du domaine de l'imagerie dans celui du grand art. Ces efforts sont de la plus haute importance dans la question qui nous occupe, car le point principal de la contestation est précisément de savoir quelles doivent être les représentations du Sacré-Cœur dans les productions du premier ordre. Ce n'est pas que nous admettions l'opposition qu'on a voulu établir entre les images populaires et les œuvres de premier rang. Celles-ci en effet, loin d'exclure la piété, doivent la favoriser le plus possible, et il faut relever celles-là par un art mieux senti et de meilleur goût.

PREMIÈRE PÉRIODE.

Représentations en rapport avec la dévotion au Sacré-Cœur dans l'antiquité chrétienne et le Moyen-Age.

CHAPITRE Ier.

ANTIQUITÉ CHRÉTIENNE, LE BON-PASTEUR.

I.

Si nous considérons les représentations chrétiennes dans leur plus haute antiquité, nous voyons que l'amour de Dieu pour l'homme y prend un grande place, une place prépondérante même, on peut le dire. On remarquera de plus que l'expression de cet amour se fait sous des formes symboliques, à l'exclusion totale ou presque totale de tout autre procédé : deux traits communs à beaucoup d'égards aux représentations modernes du Sacré-Cœur, mais les conformités s'arrêtent là, et rien d'ailleurs ne diffère davantage que les modes de représentation.

La représentation principale est tout à fait caractéristique de l'art chrétien dans la primitive église ; c'est, nous avons eu fréquemment lieu de l'établir en d'autres écrits, l'image du Bon-Pasteur. Le Bon-Pasteur, le plus souvent est représenté rapportant sur ses épaules

la brebis égarée ; mais on ne se borne pas à ce trait de souveraine miséricorde : le Bon-Pasteur nourrit ses brebis, il les garde, il les caresse, il connaît ses brebis et ses brebis le connaissent. Ce céleste Pasteur, d'ailleurs, dans les antiques représentations, n'est nullement figuré sous des traits qui lui soient appropriés ; c'est l'idée qui est rendue et non la personne ; aux spectateurs de rapporter l'idée à la personne, et ils savaient parfaitement le faire. L'amour du divin Sauveur pour nous, ainsi exprimé, appelait l'expression de l'amour qui lui est rendu. Là encore, et peut-être encore plus, c'est l'idée qui est directement exprimée, l'idée plus que le sentiment ; l'amour de Dieu se résout dans l'union avec Dieu et cette union est habituellement représentée au moyen des figures d'Orantes qui répondent d'ordinaire aux figures du Bon-Pasteur. L'affection tendre pour le Pasteur est plus directement exprimée par les brebis



Une brebis du Bon-Pasteur (Ve siècle).

quand elles s'approchent amoureusement de ce divin dispensateur de la céleste pâture. L'homme et la femme représentaient sous une autre forme le peuple fidèle. Placés assez souvent, sur les anciens sarcophages et ailleurs, aux pieds de l'image du Sauveur, alors représenté en personne, ils ont aussi quelquefois des attitudes et des mouvements qui expriment pour lui non seulement la vénération, mais l'affection la plus tendre.



Image du peuple fidèle (IVe siècle).

Une manière plus générale de rendre la même idée, c'est la figure de la colombe employée pour représenter les âmes fidèles. La colombe par elle-même est un symbole de pure, douce et simple affection. La représenter dans les conditions dont nous parlons, c'est dire que Jésus est pour les âmes le juste objet de leur amour. La colombe tient le plus souvent une branche d'olivier, symbole elle-même de la paix, de la paix rendue à l'âme fidèle par la Rédemption, et par conséquent aussi de l'union avec Dieu. Le *Messager du Cœur de Jésus* (juillet 1878), rend compte d'une conférence donnée au Séminaire français à Rome par M. J. B. de Rossi. L'éminent interprète de l'antiquité chrétienne, après avoir constaté que l'agneau associé à la croix représente le Sauveur qui a versé son sang pour nous racheter, que la colombe et le rameau d'olivier ont la signification que nous venons d'exprimer, signale une large pierre trouvée dans le cimetière de Domitille, où tous ces emblèmes sont réunis. De plus, particularité remarquable, la colombe est cachée entre la tête et la poitrine de l'Agneau ; c'est là, dit M. de Rossi, le symbolisme du Sacré-Cœur, l'image la plus lumineuse du divin amour qui unit l'âme chrétienne au Cœur de Jésus, rendue conformément au génie de ces temps primitifs.

Une pensée analogue est encore exprimée lorsqu'on voit les colombes s'approcher du monogramme sacré, comme s'il était lui-même leur nourriture toute spirituelle, nourriture des âmes par l'amour. On le comprend d'autant mieux que l'on voit quelquefois, sur le même monument, les colombes becquetant des raisins par allusion plus directe à la divine Eucharistie. Un peu plus tard, les

colombes apparaissent perchées sur la croix, et l'on comprend facilement que c'est toujours avec la même signification.

L'on a trouvé dans les catacombes une représentation, que nous appellerons plus hardie, de l'amour réciproque de Jésus et des âmes, toujours sous forme symbolique. C'est une peinture du IIe ou du IIIe siècle empruntée à la fable de Psyché, nom qui dans la mythologie antique signifie la personnification de l'âme : l'amour alors est Jésus. Dans cette chaste peinture, l'âme ramasse des fleurs pour les offrir à celui qu'elle aime, tandis que lui, il entasse dans une hotte les fruits des vertus qu'il a inspirées [1]. Ce genre de symbolisme était trop facilement exposé à dégénérer ; aussi, ne voit-on pas qu'il ait été beaucoup répandu, et il fut promptement abandonné.

II

Le triomphe de l'Église sous Constantin détermine une nouvelle phase dans l'art chrétien, phase où cette idée même de triomphe domine toute autre idée. Alors communément, si Jésus est présenté comme un objet d'affection, c'est dans la sereine majesté de son règne pacifique. Néanmoins les images du Bon-Pasteur demeurent d'un fréquent usage, et l'on ne sent pas le besoin de recourir à d'autres images pour exprimer l'amour dont le divin triomphateur a fait preuve pour nous. Seulement on peut remarquer que les figures d'agneau par lesquelles il est symbolisé sous une autre forme, se multiplient alors. L'agneau prend lui-même un caractère triomphant, et de même c'est avec l'idée de triomphe sur la croix et par la croix que le crucifix fut d'abord représenté. Debout, la tête haute, élevé sur la montagne, l'Agneau a vaincu. Plus tard, même lorsqu'on ouvrira son sein pour en faire jaillir du sang, ce sera pour dire la souveraine efficacité de son sacrifice ; alors, il élèvera au-dessus de sa tête une croix pavoisée, afin qu'il n'y ait aucune incertitude sur le caractère de la représentation. Cependant l'agneau en lui-même est un type de douceur, une image de la victime qui se laisse immoler

[1] Dom Guéranger, *Ste Cécile et la Société romaine*, p. 320; Garucci, *Storia dell' Arte cristiana*, pl. 20.

sans résistance; et en pareil cas, il n'y a pas d'incertitude : si elle se laisse immoler, c'est par amour.

Dans la période byzantine, celle de toutes les périodes où les affections tiennent le moins de place, la figure de l'agneau est en somme, après que l'image du Bon Pasteur fut devenue plus rare, la figure la plus saillante qui appartienne au cycle de l'amour divin.

Dans la représentation même des mystères de la Sainte Enfance, où il nous semblerait que les tendres affections devraient toujours dominer, c'est la dignité qui l'emporte. Seules les figures du bœuf et de l'âne, données comme des images du peuple fidèle, se montrent affectueuses pour le jeune maître qui repose dans une humble crèche [1].



La Nativité de N.-S. et l'Adoration des Mages.
D'après la couverture d'un sarcophage. (Musée de Latran, IVe siècle.)

Il suffit ce semble à Marie elle-même de nous faire adorer son divin Fils, l'amour étant compris dans l'adoration. Le groupe de la Vierge-Mère ne prit également qu'assez tard dans le Moyen-Age et de la part de Marie et de la part de Jésus, un caractère de sensibilité plus caressante et entre eux et vis-à-vis de nous.

Sur le calvaire, la pensée dominante est encore plus de recueillir

[1] On remarquera que, dans l'exemple que nous donnons, l'un des bergers est encore près de la crèche, quand déjà arrivent les Mages. Rien n'est plus conforme à l'esprit de l'antiquité chrétienne ; car alors, en représentant la Nativité de Notre-Seigneur, on voulait surtout exprimer l'idée de manifestation. La Sainte-Vierge, assise dans un sentiment de dignité, en détournant la tête, semble inviter à s'élever au-dessus de toutes les impressions de sensibilité naturelle. C'est le prélude des compositions du Moyen-Age, compositions d'ailleurs que l'on peut excuser, favorablement interpréter, mais non justifier, quand elles montrent la Mère de Dieu couchée dans un sentiment analogue.

les fruits du divin sacrifice. Toutefois dès l'apparition des premiers crucifix connus, au VI[e] siècle, l'attention s'était portée spécialement sur la blessure du divin côté, et avec cette blessure qui atteignait le cœur, s'était ouvert un cycle de représentations, où, sous le couvert même de l'idée, l'amour arrivait à prendre un rôle dominant.

CHAPITRE II.

MOYEN-AGE. — PLAIE SACRÉE DU CÔTÉ.

I.

S. Jean peut à bon droit être appelé l'apôtre du Cœur de Jésus; c'est lui qui nous apprend comment fut percé ce divin Cœur, il en fut témoin. Le Sauveur, un peu auparavant, venait de le donner pour fils à sa mère, acte de cœur s'il en fut jamais; et dans la cène il l'avait fait reposer sur son cœur. En suivant l'ordre des temps, nous trouvons le percement du côté divin représenté, et le souvenir de ces paroles : « Voilà votre fils; voilà votre mère », exprimé avant aucune tentative pour faire reposer la tête du disciple bien-aimé sur le sein de son maître. Mais nous adoptons préférablement l'ordre des mystères, et avant de nous attacher à la plaie sacrée, nous parlerons de la Cène où fut institué le sacrement de l'amour, et de la position si significative qui y fut accordée à S. Jean. On ne peut concevoir cette position qu'en se figurant Notre-Seigneur et les Apôtres couchés, et S. Jean placé à la droite du Sauveur. Or, comme dans une représentation figurée, les conditions de la perspective ne permettent guère de mettre suffisamment les personnages en vue, si on les représente tous couchés, on a pris le parti de faire asseoir ceux qui prirent part à la Cène. Il fallait cependant, selon la lettre de l'Évangile, appuyer la tête de S. Jean sur le Cœur de son divin Maître. De là naquit cette attitude, d'un caractère si archaïque qui consiste à lui plier le corps en deux, à angle droit. Nous n'en connaissons pas d'exemple avant le XI[e] siècle. Depuis lors, ce procédé a été fort en usage jusqu'au XV[e] siècle; Raphaël l'employa encore et, de nos jours, Flandrin, pour exprimer les mêmes sentiments, n'a pas trouvé de meilleur moyen que d'en faire revivre

au moins cette approximation que la Société de Saint-Jean a adoptée comme son emblème distinctif.

Jésus, qui avait aimé les siens, les aima jusqu'à la fin. Au Cénacle, il nous invite avec S. Jean à reposer sur son Cœur ; sur le Calvaire, ce Cœur nous est ouvert tout entier. Il est admis comme constant, d'après toutes les traditions que le coup de lance atteignit le côté droit, mais il pénétra si avant qu'il perça aussi le Cœur, et le perça lui-même à droite. Tout ce qu'on dit, tout ce qu'on représente du côté doit donc également s'entendre du Cœur.

Dans un de ces cantiques tout brûlants d'amour qu'on lui attribue, le Séraphin d'Assise s'écrie :

.... Mio cuore sia transfisso,
Gesù, con quella lanza,
Che a te, la mia speranza,
Passo in cuore.

« Que mon cœur, ô Jésus, soit transpercé de cette lance qui vous perça le Cœur, à vous mon espérance. »

S. Bonaventure dit encore : « Seul le cœur indifférent n'arrive « pas à comprendre dans quel but le Christ lui a découvert son cœur « transpercé et reposé sur la croix. Il ne voit pas, l'insensé, que le « Seigneur lui a voulu ménager un délicieux asile. Mais pour l'âme « pieuse, toutes les fois que ce lieu de repos lui est montré, éper- « due elle s'y précipite. »

S. Pierre d'Alcantara appelle la plaie du côté : « l'entrée du Cœur de Jésus ».

II.

La première scène de crucifiement qui nous soit connue, comme les premiers crucifiements eux-mêmes, remonte au VI[e] siècle ; elle nous est donnée par l'évangéliaire syriaque de la bibliothèque de Florence. Or, elle est remarquable par l'importance qu'on y accorde

[1] Ces différentes citations sont empruntées aux *Annales franciscaines : Aurore de la Dévotion au Sacré-Cœur, dans la famille franciscaine*, février, mai, août 1875, p. 229, 312, articles du P. Henry, capucin.

au coup de lance. Le militaire qui le donna est dès lors nommé ΛΟΓΙΝΟϹ, Longin ; son arme pénètre à une si grande profondeur que le fer disparaît et reste enfoncé dans le côté divin [1]. On se rappelle S. Bonaventure, portant envie à ce fer de lance qui nous a ouvert le Cœur de Jésus, et disant que s'il eût été à sa place, il n'en fût jamais sorti.

Dans les fragments de diptyque en ivoire conservés au musée du Vatican et attribués de même au VIe siècle, par une singularité dont l'iconographie chrétienne ne présente peut-être pas d'autre exemple, Longin est transporté à gauche, et, au lieu d'une lance, il enfonce non moins profondément dans le Cœur d'où procède tout amour, une sorte de glaive ou de pieu [2]. Au IXe siècle, dans la miniature du manuscrit de saint Grégoire de Nazianze, à notre bibliothèque nationale, Longin a retiré la lance et le sang jaillit de la blessure [3]. Au XIe siècle, dans les peintures de Saint-Urbain alla Casarella, le fer de cette lance a de nouveau disparu dans les profondeurs des chairs divines, et Longin est encore une fois désigné par son nom. Au même siècle, un peu plus avancé dans son cours, appartient la couverture d'évangéliaire émaillée que l'évêque Eribert donna à la cathédrale de Milan. Les personnages historiques du crucifiement sont renfermés chacun dans un compartiment distinct ; ils sont représentés en raison de leur signification et non plus mis en scène selon la vérité supposée des faits. On n'en comprend que mieux encore l'importance attachée à notre soldat, placé la lance en avant dans l'encadrement le plus rapproché de la croix [5].

Longin selon tout ce qu'on peut en savoir, n'était pas un simple soldat, mais un officier subalterne de la cohorte qui, attachée spécialement au service du gouverneur romain, était chargée d'exécuter ses jugements. Plus d'une fois, il a été confondu avec le cen-

[1] D'Agincourt, *Peinture*, pl. XXVII, fig. 5 ; Rohault de Fleury, *Évangile*, pl. LXXXVII ; Labarte, *Arts industriels*, pl. LXXX ; Garucci, *Storia dell' Arte cristiana*, pl. CXXXIX.

[2] Rohault de Fleury, *Évangile*, pl. LXXXVII.

[3] Rohault de Fleury, *Évangile*, pl. LXXXVIII.

[4] D'Agincourt, *Peinture*, pl. XCIV ; Mozzoni, *Tavole della storia della chiesa*, XIe siècle, p. 125.

[5] Giulini, *Memorie di Milano*, 2e édit., in-8°, t. II, p. 305.

turion qui commandait en chef cette même cohorte, et qui rendit lui-même à la divinité du Sauveur un si éclatant témoignage à la vue des prodiges qui accompagnèrent sa mort. Leur rôle à l'un et à l'autre dans ces circonstances décisives, et celui des soldats placés sous leurs ordres, qui à leur exemple se rendirent à l'évidence de ces prodiges, les a fait prendre tous ensemble, dans tout un cycle de représentations, comme le type de tous ceux qui se rendent à la grâce. A ce cycle appartiennent et les soldats qui, sur les anciens sarcophages, au pied de la croix triomphante lèvent les yeux vers l'instrument du salut [1] ; et ceux qui, dans les monuments du Moyen-Age [2], sont mis en regard des anciens amis du Sauveur cédant aux sentiments douloureux de la nature, au moment de sa mort : ils représentent la grâce victorieuse par leur conversion même.

Nous reproduisons l'esquisse d'une miniature où ils demeurent seuls des deux côtés de la croix pour mieux proclamer l'efficacité du divin sacrifice. Cette miniature se voit dans l'évangéliaire grec de la



Les soldats au pied de la croix. (Miniature du XIe ou XIIe siècle.)

[1] *Guide de l'Art chrétien*, t II, pl. IV, XV; t. VI, pl. IV.

[2] Peintures de Sainte-Marie-de-la-Prairie à Soest en Westphalie, XIIIe siècle (Forster, *Mon. de la peinture en Allemagne*, t. II, p. 66); bas-reliefs du baptistère de Pise (*Annales arch.*, t. XXVII, p. 181).

Bibliothèque nationale, n° 74, attribué au VIIIe siècle, mais que nous croirions n'être pas de beaucoup antérieur au XIIe. Elle est précédée de plusieurs autres qui représentent les diverses circonstances du mystère accompli sur le Calvaire, et dans lesquelles ont figuré les acteurs ordinaires de la Passion. Seuls maintenant, au pied de la croix, ces soldats reconnaissent généreusement pour le Fils de Dieu Celui qu'ils ont crucifié, abreuvé de fiel, transpercé. Longin, comme toujours, en avant et à droite, vient de faire jaillir le sang régénérateur; le centurion, derrière lui, montre ce sang comme étant l'unique source du salut; tous par les sentiments qu'ils expriment sont unanimes à le proclamer.

III

Vers le IXe siècle, était apparue dans les représentations du crucifiement, au milieu des personnages historiques et quelquefois à leur exclusion, une figure toute symbolique en rapport non moins direct que Longin lui-même avec la plaie du côté divin. Nous voulons parler de la personnification de l'Eglise. Dès l'époque dont nous parlons, on la voit, dans une miniature du Sacramentaire de Metz [1], recueillir dans un calice avec un vif empressement, le sang qui jaillit de cette plaie sacrée. L empressement dit l'amour du chrétien, le calice rappelle que le sacrifice de la croix avec toute son abondance d'amour divin et de grâces se continue sur nos autels. — L'ivoire du Trésor de Tongres [2], conçu à la même époque dans un tout autre sentiment, nous montre aussi l'amour de Jésus pour les siens, l'amour des fidèles pour lui ; mais avec un caractère de calme et de sereine douceur, et dans la figure du Sauveur mort ou mourant, et dans celle de l'Eglise qui le contemple. Le sang ne jaillit plus, à peine la blessure se laisse-t-elle apercevoir, toutefois la lance et les clous portés par l'Eglise même, rappellent et cette blessure et toutes les autres. De plus, ces insignes transportés entre les mains de l'Eglise disent les rapports qu'il faut voir en toutes circonstances entre la figure de Longin et la sienne. Souvent ces deux

[1] *Mélanges d'archéologie*, t. II, p. 52.

[2] *Mél. d'arch.*, t. II, pl. VI; Lady Eastlake, *Hist. of our Lord.*, t. II, p. 145.

figures sont simultanément représentées. Sur l'ivoire, qui de Bamberg a été transporté à Munich, Longin, sa lance tendue, vient de percer le côté divin, le sang en jaillit avec abondance et l'Eglise met pour le recueillir plus d'empressement encore que nous lui en avons vu précédemment [1]. L'ivoire connu par un plâtre de la collection Carrand réunit aussi Longin et l'Eglise ; Longin est hors de portée pour donner le coup ; l'Eglise au lieu de recevoir le sang dans un calice, le recueille dans une urne [2]; c'est aussi une urne qu'elle porte, à Pise, dans le bas-relief du crucifiement, sur la chaire du baptistère. L'urne, en pareille circonstance, dit combien ce sang est précieux, mais elle ne vaut pas à beaucoup près le calice qui signifie de plus l'aliment et le sacrifice avec sa perpétuité. L'ivoire Carrand rachète cette infériorité par l'attitude de la sainte Vierge qui, tendant les bras derrière l'Eglise, témoigne de toutes les grâces que nous sommes conviés à puiser à la source sacrée. L'on sait d'ailleurs que la personnification de l'Eglise peut s'identifier avec Marie. Sur l'ivoire que le roi de Bavière possédait dans son trésor personnel, lors de la publication du P. Cahier, Longin, reprenant le principal rôle, a fait de nouveau disparaître le fer de sa lance dans le flanc divin. La divine Mère, remplaçant ici l'Eglise, se montre prête à recueillir elle-même, pour nous en dispenser les mérites, tout ce qui va jaillir de cette blessure ineffable [3]. L'ivoire de la bibliothèque nationale fait descendre Longin au second rang, met Marie en relief et lui fait tenir encore plus directement la place de l'Eglise. Le mouvement de la sainte Vierge est le même que précédemment, mais plus accentué ; il est aussi relevé par une contemplation pleine d'amour [4]. L'Eglise se retrouve sur beaucoup d'autres monuments du XIIe et du XIIIe siècle avec le calice porté diversement. Sur un ivoire de Cividale de Frioul, elle le tient à la main au pied de la croix [5]. Sur une miniature de Ratisbonne, elle le porte sur la tête [6]. Dans la

[1] *Mél. d'arch.*, t. II, pl. IV; Forster, *Mon. de la sculpture en Allemagne*, t. I.

[2] *Mél. d'arch.*, t. VI, pl. V.

[3] *Mél. d'arch.*, t. II, pl. VIII.

[4] *Mél. d'arch.*, t. II, pl. V.

[5] Gori, *Thes. vet. dipt.*, t. III, pl. XVI.

[6] Forster, *Mon. de la peinture en Allemagne*, t. II, p. 66 ; Cahier, *Nouv. Mél. d'arch. Curiosités mystérieuses*, 1874, pl. I, p. 16.

miniature du manuscrit d'Herrade, à Strasbourg, dans les verrières de la nouvelle alliance, à Bourges, à Sens, etc.[1]; et, dans le plus grand nombre des cas, elle continue de s'en servir pour recueillir le sang du Sauveur. D'ailleurs quel que soit le mode de représentation, l'idée est toujours la même, et la présence seule du calice[2], sans même que l'Eglise apparaisse personnifiée, suffit pour rappeler et les grâces du divin sacrifice et la souveraine efficacité avec laquelle elles sont reçues et dispensées au moyen des mystères eucharistiques.

Nous ne pourrions nous étendre sur les accessoires, qui viennent ensuite commenter la pensée principale, sans allonger démesurément cette étude. Nous nous contenterons de rappeler que, dans la miniature d'Herrade, l'Eglise est assise sur un animal à quatre têtes, une sorte de *tétramorphe* représentant les quatre évangélistes; que, dans la verrière de Sens, elle est mise en regard du chérubin qui, autrefois chargé d'interdire l'entrée du paradis terrestre, remet maintenant dans le fourreau son glaive de feu. On sait que le plus souvent on oppose à l'Église la Synagogue défaillante.

IV.

Ces procédés iconographiques réunis ne disent pas cependant tout ce qu'il y aurait à dire sur les trésors sortis du cœur de Jésus par la plaie du côté. Elle ne répandit pas seulement du sang, mais du sang et de l'eau; il ne suffit donc pas de lui rapporter l'Eucharistie il faut aussi lui rapporter le baptême. L'Église non seulement a reçu la mission de distribuer les grâces épanchées de la divine blessure. mais on a pu dire avec raison qu'elle était née de cette blessure même, et dans ce sens nous en naissons tous à la vie de la grâce. Les Pères ont comparé la naissance de l'Église issue de la plaie sacrée à celle de la première femme tirée du sein entr'ouvert d'Adam, et l'Art chrétien n'a pas reculé devant l'expression de cette pensée.

Nous reproduisons en effet une miniature des *Emblemata biblica,* manuscrit du XIIIe siècle à la Bibliothèque nationale, où l'on voit représentées à la fois la création de la femme et la naissance de

[1] Cahier et Martin, *Vitraux de Bourges,* pl. d'Étude IV, pl. I, pl. d'Étude L.

[2] *Revue de l'Art chrétien,* 1862, p. 461.



Naissance de l'Église. (Miniature du XIII[e] siècle.)

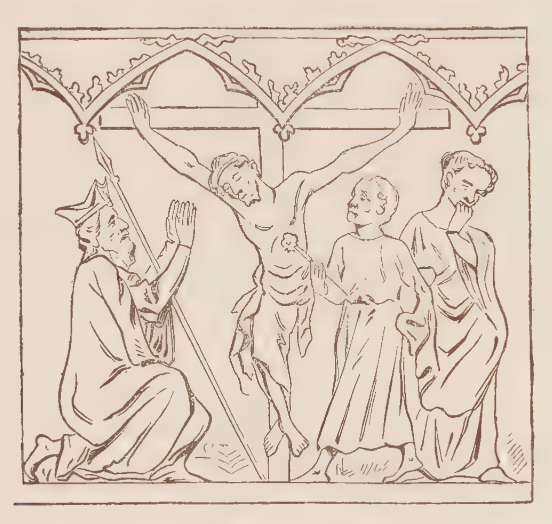
l'Eglise. On montre celle-ci sortant du côté de Jésus crucifié, par le même procédé qu'Ève sortant du côté d'Adam ; puis aussitôt, pour exercer son ministère, elle baptise un enfant que lui présente un prêtre chrétien, mis en regard de Moïse. Sur le second plan, deux autres personnages, dont l'un prend la parole et élève la main, dont l'autre tient un livre, expriment la pensée de ses enseignements. ils représentent assez vraisemblablement S. Pierre et S. Paul.

Nous revenons à Longin pour faire observer que l'on entendait bien accorder à la blessure sacrée tous les genres d'efficacité. D'après la légende, ce personnage aurait eu les yeux malades et aurait obtenu leur guérison par le jaillissement du sang et de l'eau mystérieuse. Or, dans la seconde moitié du Moyen-Age, lorsque, descendant du sommet des idées, l'art inclina vers les sentiments affectueux plus qu'il ne l'avait fait jusque-là, on voit Longin s'agenouiller et porter la main à ses yeux. C'est ainsi que le représente la miniature d'un Bestiaire du XIII[e] ou XIV[e] siècle qui s'applique à l'histoire du pélican [1]. Dans une autre miniature publiée par Lady Eastlake,

[1] *Mél. d'arch.*, t. II, pl. XXVIII; *Revue de l'Art chrétien*, 1866, p. 269; *Manuel de l'Art chrétien*, p. 399.

Longin n'est plus à genoux, mais il applique également la main sur ses yeux et il est singulièrement vieilli. Cette miniature paraît du XV[e] siècle [1].

Sur un diptyque en ivoire du musée de Cluny, en style du XIV[e] siècle, comme on le voit dans la scène que nous lui empruntons, le porte-lance reparaît agenouillé, et il invoque Celui dont il a percé le sein. Une sorte de mitre, qu'il porte sur la tête semble se rapporter à la tradition d'après laquelle, dans la suite, il serait devenu évêque. Nous n'oserions garantir l'authenticité de l'ivoire en question, mais il se prête à des rapprochements qui annoncent tout au moins de la part de son auteur une étude sérieuse du sujet.



Le porte-lance en adoration. (Ivoire du Musée de Cluny.)

Un autre ivoire du musée du Louvre, qui également nous paraît douteux, et qui, rapporté à la même époque, pourrait être sorti du même atelier, offre un élément de composition plus singulier encore. Du sein percé de Jésus est projeté un glaive qui vient percer aussi le sein de Marie. Il est vrai que moralement le coup qui atteignit le Fils atteignit aussi la Mère. C'est dans ce sens que l'on entend la prophétie du vieillard Siméon, et le trait le plus caractéris-

[1] *Hist. of our Lord.*, t. II, p. 162.

tique du cœur de la sainte Vierge, quand on le représente, est d'être percé d'un glaive. Néanmoins, le raffinement de représentation offert par l'ivoire dont nous parlons, semble en contradiction avec l'esprit du temps auquel il se rapporte, et avec le caractère de tout ce que nous appelons, dans l'art chrétien, le cycle de la plaie sacrée. Jésus est blessé, mais de sa blessure il ne doit sortir que des bienfaits. Le coup qui l'atteint, atteint aussi, il est vrai, dans le sens que nous venons d'expliquer, sa très sainte Mère; mais ce coup, ce n'est pas lui qui le frappe.

Dans la plaie du côté de Jésus, on cherchait un motif de confiance, et, à ce titre, on peut lui rapporter les figures du premier homme représenté quelquefois au pied de la croix. Le rapport est sensible quand Adam tient un calice [1]. Aux sentiments de confiance ainsi exprimés, vinrent plus tard se joindre des pensées d'attendrissement, dont les plaies du Sauveur et particulièrement celle du côté divin étaient l'objet. On les rendit volontiers à partir du XIIIe siècle par le moyen d'anges auxquels on prêtait les émotions que l'on voulait exciter dans les spectateurs. Il n'est pas rare depuis lors qu'on représente ces esprits célestes recueillant à leur tour le précieux sang



Ange recueillant le sang qui jaillit de la plaie sacrée.

[1] Lady Eastlake, *Hist. of our Lord*, t. II, p. 208.



LAMENTATION,

(Ambrogio Lorenzetti).

du Sauveur. Tel est l'ange que nous empruntons au crucifiement de Giunta de Pise, à Assise. Lady Eastlacke en a donné un exemple emprunté à Gaudenzio Ferrari d'après un tableau conservé à Verceil, et qui nous fait descendre jusqu'au XVI[e] siècle.

V

Dans les derniers temps de l'antiquité chrétienne et au commencement du Moyen-Age, on avait trouvé dans la Descente de croix un sujet qui, plus que le crucifiement, portait aux manifestations de la sensibilité. Tant que Jésus est élevé sur l'instrument de son supplice, on se rappelle aussi que la croix a été l'instrument de sa victoire ; mais quand on le détache de l'arbre sacré, la nature reprend tous ses droits et c'est pourquoi, aux époques même dont nous parlons, la scène revêtait un caractère attendrissant. C'est avec amour que Joseph d'Arimathie serre dans ses bras le divin corps pour le descendre du gibet ! C'est avec la plus douloureuse tendresse que Marie s'empare de la tête, d'une main de ce corps bien-aimé, pour les arroser de ses larmes, que S. Jean, que quelqu'une des saintes femmes cherchent à saisir un autre de ses membres pour lui témoigner leur amour. Et comme, dès ces époques relativement primitives, on avait épuisé les ressources de l'art pour l'expression du pathétique, sans sortir des bornes d'une noble contenance, quand on voulut aller au-delà dans la seconde partie du Moyen-Age, on ne sut pas toujours éviter une exagération qui devint facilement grimaçante.

Ce défaut se manifeste, encore plus que dans les Descentes de croix proprement dites, dans une scène qui pourrait facilement être confondue avec elle, mais qui en est distincte, et que nous désignons sous le nom de Lamentation. Cette scène a pour but de rendre la douleur de la sainte Vierge, des disciples et des saintes femmes, au moment où le corps de l'Homme-Dieu descendu de la croix fut mis en leur possession, et avant même les premiers soins de l'ensevelissement. Nous en donnons pour exemple une *predella* du XIV[e] siècle peinte par Ambrosio Lorenzetti, et que notre ami le C[r] Charles Descemet a calqué au musée de Sienne. On y remarque outre les saintes

[1] Lady Eastlake, *Hist. of our Lord*, t. II, p. 210.

femmes qui se lamentent d'une manière sans doute exagérée, mais dont on ne peut contester le pathétique, S. Jean et quatre autres personnages placés derrière lui. Les noms inscrits dans les nimbes désignent Joseph d'Arimathie, Nicodème, Lazare et S. Maximin. Les trois premiers sont là comme les acteurs principaux, ordinairement uniques d'une autre scène qui est réputée devoir suivre, et qui est représentée dans un assez bon nombre de monuments du Moyen-Age, la scène de l'embaumement.

La descente de croix se rattache au cycle du Sacré-Cœur et de ce flanc sacré par les pieuses, les vives affections qu'elle met en jeu. Mais cette autre circonstance des faits qui se passèrent après la Descente de croix et avant la sépulture du Sauveur s'y rapporte bien plus immédiatement par la manière dont elle a été représentée dans les monuments dont nous parlons. La raison en est que dans l'embaumement on s'attachait tout spécialement à la plaie du côté pour y faire pénétrer les aromates. L'amour lui-même est un arôme, et il ne paraît pas douteux que l'on voulait, en précisant sur ce point, témoigner que cette plaie pénétrait jusqu'au cœur, et rendre à la divine victime amour pour amour. En effet, sous l'empreinte d'un grave recueillement qui caractérise toujours cette scène, on voit quelquefois apparaître dans les trois personnages qui y participent, Joseph d'Arimathie, Nicodème et Lazare, un attendrissement visible quoique toujours calme. Nous en empruntons un exemple (pl. III, fig. 1), à la chape en broderie de saint Louis de Toulouse publiée par MM. Rostan. Le personnage qui fait l'onction est toujours Nicodème. La présence de Lazare contribue à donner au sujet un caractère touchant. Ce divin Jésus qui l'aimait tant, qui lui a rendu la vie, s'est donc livré lui-même à la mort, il s'est donc laissé percer le cœur par un excès d'amour inouï pour lui assurer une autre vie meilleure. Sans la désignation inscrite dans la *predella* de Lorenzetti, on pourrait conjecturer, mais l'on ne saurait pas aussi bien, que le troisième personnage ainsi représenté est Lazare. On pourrait le conjecturer, parce que ce personnage n'a rien du type habituel de saint Jean, qui naturellement vient à la pensée. De plus la *predella* nous fait parfaitement apercevoir dans quel esprit le frère de Marthe et de Marie a été associé à Joseph d'Arimathie et à Nicodème, par l'adjonction qui leur est faite, adjonction d'ailleurs peu

usitée, de saint Maximin. Il s'agit évidemment de saint Maximin d'Aix, réputé le compagnon de l'apostolat de Lazare et de ses sœurs en Provence. Lazare, comme Joseph d'Arimathie et Nicodème, était riche et d'un haut rang social, à la différence des Apôtres recrutés dans les classes pauvres, bien qu'ils fussent tous nobles de cette noblesse de race qui appartenait à tous les descendants d'Abraham par filiation connue. Lazare remplissait depuis plusieurs années vis-à-vis de Notre-Seigneur et de ses disciples, ce rôle de protecteur et de soutien que Joseph d'Arimathie et Nicodème venaient partager avec lui, et qui incombe à tous les puissants du siècle, vis-à-vis de l'Eglise, surtout quand ils sont ses enfants. Les rapports qu'un même rang social avait sans doute établis entre eux explique leur réunion au pied de la croix.

VI.

A la Passion et à la mort succède la Résurrection, et avec elle commencent les apparitions du Sauveur. Celle dont fut favorisée Marie-Madeleine, dite du *Noli me tangere*, est la mieux déterminée comme portant le caractère de l'amour. A ce titre, le choix qu'on en fait se justifie très bien quand on veut réunir en l'honneur du Sacré-Cœur un ensemble de représentations. Cependant l'apparition aux disciples d'Emmaüs se rattache peut-être encore mieux à notre sujet, à raison de ces mots : *Nonne cor nostrum ardens erat in nobis.* « Notre cœur n'était-il pas tout brûlant au-dedans de nous? »... Car si le cœur des disciples était brûlant, c'était sans aucun doute parce que le Cœur du divin Maître les enflammait de ses propres ardeurs. Le témoignage de saint Thomas réclame surtout notre attention, la plaie du côté y étant mise en jeu d'une manière toute spéciale. Nous disons le témoignage de saint Thomas, parce que dans l'art chrétien bien compris, c'est le témoignage de l'apôtre revenu de son doute qu'il y a lieu de rendre, bien plus que son doute même. On ne s'est appesanti sur ce dernier fait que depuis le temps d'une prétendue Renaissance qui abaissa le niveau des pensées et des sentiments. Dans les hautes époques du Moyen-Age, l'apôtre récalcitrant n'est mis en présence du Sauveur que pour attester la vérité de la Résurrection ; le geste de Notre-Seigneur lui-même, levant le bras

pour faire apercevoir son côté ouvert, a surtout la valeur d'une haute affirmation.

Au XIV[e] siècle, quand le règne du sentiment devient général, Giotto, à l'Académie de Florence, sur le panneau de l'ancienne armoire de *Santa-Croce*, consacré à l'apparition qui nous occupe, introduit dans la plaie sacrée la main du disciple incrédule (pl. III, fig. 2). Si le *beato* Angelico avait traité ce sujet, on sentirait les palpitations d'une main, que le respect seul empêche de pénétrer aussi avant que le voudrait l'amour. Giotto n'a pas été si pathétique. Son saint Thomas néanmoins est visiblement ému, tous les autres apôtres le sont à divers degrés et, parmi eux, à côté de saint Pierre, saint Jean se distingue par le feu du regard, la tension du cou et un air de virginale jeunesse.

Ces exemples et d'autres semblables ne serviront pas seulement à faire connaître ce que les temps dont nous parlons ont produit, mais encore ils doivent apprendre à traiter les sujets qui se rapportent au divin Cœur.

Nous allons arriver aux représentations directes et explicites de ce Cœur sacré. Nous aurons toutefois à voir auparavant comment on s'est d'abord familiarisé avec la reproduction plus générale du cœur humain.

DEUXIÈME PÉRIODE.

Images du cœur humain en général, du divin Cœur de Jésus en particulier avant la bienheureuse Marguerite-Marie.

CHAPITRE I[er].

PREMIÈRES REPRÉSENTATIONS DU CŒUR HUMAIN DANS L'ART CHRÉTIEN, COMMENT ELLES SE JUSTIFIENT.

I.

Les représentations du cœur humain ont été toujours rares et d'un caractère mal déterminé dans l'antiquité soit profane, soit chrétienne. La plupart des exemples qu'on en cite, exemples d'ailleurs

peu nombreux, soulèvent des doutes. Quelques-uns même proviennent de méprises formelles : on a pris pour des cœurs certaines feuilles qui servent à marquer la ponctuation dans les inscriptions, ou des formes accidentelles de rinceaux, comme sur la couronne des rois lombards à Monza. Les cœurs renversés que l'on voit semés sur la robe d'Éléonore d'Aquitaine (et non d'Isabelle d'Angoulême), à Fontevrault, ne sont là qu'à simple titre d'ornementation [1].

On n'a vraiment, dans l'art chrétien, représenté le cœur humain sous ses formes naturelles, d'une manière certaine et continue, qu'à partir du XIII[e] siècle. Cet usage se rattache au mouvement général qui eut lieu à cette époque pour spécifier toutes choses. Alors seulement l'on entreprit partout de caractériser les saints par des insignes permanents.

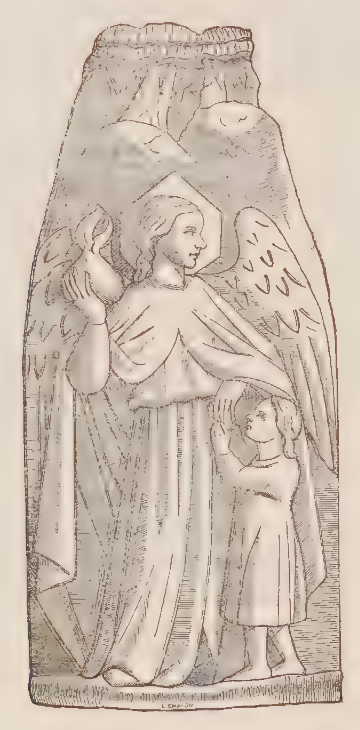
Alors les armoiries se fixèrent dans les familles. Les relations qui existent entre les blasons et les attributs des saints sont plus sensibles encore, si l'on porte son attention sur les personnifications des vertus et les écussons qui les caractérisent à cette époque [2]. Nous ne connaissons *aucun* exemple de l'emploi du cœur comme emblème héraldique de la vertu de charité au XIII[e] siècle ; mais nous avons à peu près l'équivalent de cette attribution dans les armoiries de la famille de La Charité qui a donné plusieurs maires à la ville de Poitiers de 1228 à 1284, et qui portait pour armes : d'or au cœur enflammé de gueules [3]. L'allusion à la vertu dont cette famille avait

[1] Millin dit : que « les anciens n'ont pas fait, comme les modernes, abus de ce signe » (le cœur représenté sous forme conventionnelle), et, non content d'en blâmer l'abus, il va jusqu'à en blâmer l'usage. (*Dict. des Beaux-Arts*, t. I, p. 299.) — Riche, *Les Merveilles du Cœur*, in-18, Paris, 1877, p. 215 à 220 — Bougaud, *Hist. de la B. Marguerite-Marie*, p. 378. — Frisi, *Memorie di Monza*, t. 1, p. 93. — Martigny, *Dict. des antiq. chrét.*, 2[e] édit. rectifiant la première, p. 185. — *Annales arch.*, t. V, p. 281.

[2] On se souviendra qu'un peu auparavant on représentait les vertus sous forme de véritables chevaliers combattant de la lance et de l'épée les vices contraires. Ce procédé, inspiré par la *Psycomachia* de Prudence, avait dû prendre faveur à une époque de mœurs batailleuses.

[3] M. l'abbé Bougaud (*Hist. de la B. Marguerite-Marie*, p. 382) cite sept familles françaises et autant d'anglaises qui portent des cœurs dans leurs armoiries. On pourrait facilement en citer un plus grand nombre, mais nous avons remarqué qu'aucune de ces familles ne remontait par filiation connue, dans les généalogies

emprunté le nom est évidente. Au XIVe siècle, la charité est en pleine possession du cœur comme attribut : on ne se contente pas de la figurer dans un écusson à côté d'elle, on le lui met à la main, afin qu'elle l'offre à Dieu. Giotto en fournit le premier exemple que nous connaissions, dans les peintures de la chapelle de l'Arena à Padoue. Cet emblème n'a pas été compris par les interprètes ; ils ont cru qu'au lieu d'offrir son cœur à Dieu, la charité recevait de lui dans une bourse de l'or à distribuer aux indigents. La méprise est



La Charité. (Ivoire du XIVe siècle.)

qu'on en a données, jusqu'au XIIIe siècle. Pour la famille de Cuers de Cogolin qui portait « d'azur à la fasce d'or accompagnée de trois cœurs de même », ces armes étaient des armes parlantes. Sur la famille de La Charité, voir Thibaudeau, *Hist. du Poitou*, Niort, 1840, t. III, p. 370, 371, 372 ; Beauchet Filleau, *Dict. des familles du Poitou*, t. I, p. 604. La dernière mention connue de cette famille est de 1437.

venue de l'idée très incomplète qu'on a généralement dans le monde sur la reine des vertus. On la confond avec la libéralité ou vertu de l'aumône, qui en est seulement un dérivé. La charité s'adresse d'abord à Dieu, puis, à cause de Dieu, au prochain. Ce n'est qu'après avoir donné son cœur au souverain Maître de toutes choses qu'elle se dévoue au service des hommes. La comparaison avec de nombreux monuments contemporains ne laisse aucun doute sur cette interprétation. Il suffit de citer la charité de la porte du baptistère à Florence, celle du tabernacle d'or de San Michele dans la même ville. Nous en donnons plus haut un exemple emprunté à un ivoire de la collection de M. Hawkins.

Ainsi, à notre connaissance, le symbolisme de la charité amena la représentation du cœur humain. Quelques réflexions montreront surabondamment quel lien existe ici entre le signe et la chose signifiée, et combien l'emploi du cœur est légitime.

II.

Les figures de langage, métaphores ou autres dont la bouche se sert usuellement peuvent être rendues dans les arts du dessin par les formes propres aux objets que ces figures expriment. Sur ce principe reposent les représentations de Dieu lui-même, en tant que Dieu. Il est certain, et cela en vertu de décisions du Siège apostolique portées dans les siècles derniers, que l'on peut représenter Dieu sous toutes les figures qui, dans les saints Livres, expriment ses manifestations sensibles. Il est très probable que l'on peut également le représenter sous les images qui lui sont attribuées dans ces mêmes livres, seulement comme figures de langage. Si à cet égard nous nous contentons d'émettre seulement une probabilité, c'est à raison du souverain respect dû à tout ce qui est divin et du défaut absolu de proportion entre l'Être infini et tout ce qui est créé.

Les figures de toute sorte, par cela même qu'elles sont des figures, ne doivent jamais non plus être prises littéralement, car elles ne représentent la chose figurée que par quelque côté ; mais par ce côté, du moins, quand il s'agit des créatures, elles doivent être fondées sur une véritable proportion. Il n'y a pas lieu d'y apporter

toute la réserve à laquelle on est tenu relativement au Créateur : il en faut cependant, non pas dans le sens de l'exclusion, mais dans celui de la sobriété, comme on évite quand on parle, quand on écrit, de trop multiplier les figures, et que l'on réserve pour des cas rares et exceptionnels celles qui sont nouvelles ou très hardies. Il y a, au contraire, des figures si familières qu'on ne s'aperçoit même pas en les prononçant et en les entendant, en les représentant ou en les voyant représenter, que l'on parle en style figuré.

Celles où entre le mot *cœur* ne sont-elles pas du nombre? De tout temps, rien de plus usuel dans le langage que d'employer ce mot pour signifier et nos affections, et nos sentiments, et notre vie intime.

Puis donc que l'on dit *donner son cœur*, *offrir son cœur*, *tenir son cœur dans sa main*, on peut, d'après les principes généraux que nous venons de poser, mettre en action celui qui donne son cœur, le lui poser dans la main, le lui faire donner effectivement.

A cet ordre d'idées se rapporte l'usage d'ensevelir le cœur séparément du corps, afin de le laisser comme en dépôt, aux lieux et aux personnes que le défunt est réputé avoir le plus aimés [1].

C'en serait assez pour prouver que le cœur humain a le droit général d'être représenté. L'examen plus circonstancié de certains faits nous fera comprendre qu'il y a des titres tout spéciaux pour l'être usuellement.

III.

Le cœur éprouve effectivement et matériellement des impressions et des mouvements qui correspondent aux affections de l'âme [2].

[1] D'après M. l'abbé Riche (*Les Merveilles du Cœur*) cet usage remonterait au Xe siècle. Richard Cœur-de-Lion, qui mourut en 1199, légua son corps à Fontevrault, son cœur à Rouen.

[2] Nous venions d'écrire ceci quand nous est parvenu le livre de M. l'abbé Riche (*Les Merveilles du Cœur*). Il aurait pu nous déterminer à dire quelque chose de plus, mais il nous a semblé que nous en avions dit assez pour justifier les expressions par lesquelles on attribue au cœur tout ce qui se passe dans l'âme, et par conséquent les représentations correspondantes. Il n'est pas nécessaire de connaître le comment des choses pour établir ce qu'il en est foncièrement. M. Riche

Ainsi quand on dit que le cœur s'endurcit, qu'il s'attendrit, qu'il se resserre, qu'il se dilate, il y a quelque chose de vrai même physiquement dans ces manières de parler. Le cœur prend aussi une direction, il reçoit des empreintes; dans un sens, c'est à la lettre. Quand les disciples d'Emmaüs, après avoir reconnu leur divin Maître dans la fraction du pain, s'écriaient, parlant des impressions qu'ils avaient éprouvées : « Est-ce que notre cœur n'était pas enflammé au-dedans de nous? » *Nonne cor nostrum ardens erat in nobis?* c'est que, effectivement, une chaleur inusitée s'était répandue dans leur cœur par l'effet de l'émotion qu'ils éprouvaient. Cette chaleur du cœur va si loin, et parfois le côté des saints en est devenu si brûlant, qu'une autre personne ne pouvait y appliquer la main sans ressentir une chaleur intolérable. On se rappelle saint François-Xavier ouvrant ses vêtements pour rafraîchir sa poitrine embrasée. Il fallait appliquer des serviettes mouillées sur celle de saint Stanislas Kostka, pour en tempérer l'ardeur. Saint Philippe de Néri eut deux côtes brisées par l'effet d'une dilatation et d'une impulsion violente du cœur. A d'autres saints, il fallut comprimer la poitrine pour l'empêcher d'éclater.

Parlerons-nous des empreintes physiques qu'une action divine produisit et rendit permanentes dans quelques cœurs privilégiés? Le plus ancien exemple qu'on en cite serait celui de saint Ignace d'Antioche, s'il était vrai que, après sa mort, on eût trouvé le nom de Jésus inscrit dans son cœur. Mais la première mention de ce fait miraculeux ne paraît pas remonter plus haut que le XIII[e] siècle, ni beaucoup au-delà de Vincent de Beauvais qui le rapporte. C'est une légende qui se fonde sur le nom de *Théophore* « porte Dieu », que s'était donné à lui-même le saint martyr, dans un sens symbolique. D'après ses actes, les bêtes auxquelles il fut livré, n'auraient laissé que ses ossements, après avoir dévoré les chairs et le cœur même : La constatation du miracle allégué était donc impossible. Mais certes les faits bien constatés ne manquent pas : ainsi, que la bienheureuse Claire de Montefalco ait eu les instruments de la Passion

s'est trop laissé dominer par cette question du *comment*, ainsi que l'a démontré le P. Ramière dans le *Messager du Sacré-Cœur ;* mais finalement ses conclusions sont les mêmes que les nôtres par rapport aux images du cœur.

modelés dans son cœur, c'est ce qui est établi dans les procès commencés pour sa canonisation sous Jean XXII et repris sous Pie IX. Le fait est consigné dans le Martyrologe romain, au 18 août. Les Bollandistes ont donné une coupe de ce saint cœur, pour montrer la disposition des emblèmes sacrés ; mais évidemment le dessin n'est pas exact, puisqu'il n'est pas conforme aux dispositions anatomiques de l'organe. Quand on fit l'autopsie du cœur de la bienheureuse Marguerite de Cità del Castello [1], pauvre petite aveugle abandonnée de ses parents, et qui vers 1320 se sanctifia sous l'habit du Tiers-Ordre de Saint-Dominique, on trouva trois petites pierres grosses comme des nèfles sauvages. Elles se fondirent pour ainsi dire, au contact de l'air, et, en disparaissant, reproduisirent au regard les sujets ordinaires des contemplations de la Bienheureuse : la sainte Vierge portant l'Enfant-Jésus, la Nativité du divin Enfant, saint Joseph assisté du Saint-Esprit [2]. Les instruments de la Passion furent aussi trouvés gravés dans le cœur de sainte Véronique Giuliani [3]. Ce n'était pas là de simples apparences, mais des effets surnaturels d'une réalité physique dont on ne peut douter. C'est très réellement aussi que sainte Thérèse eut le cœur transpercé par un séraphin, car on y constata l'existence d'une large ouverture après sa mort.

Dans un sens tout contraire, on se rappellera le miracle de saint Antoine de Padoue, lorsqu'il fit retrouver dans le coffre-fort d'un avare le cœur de ce malheureux.

Nous trouvons encore dans la vie des Saints tout un ordre de faits qui se rapportent également à la réalité des impressions physiques dont le cœur est l'objet et qui correspondent à l'état moral des affections. Ces faits se passent dans les visions, et il nous est impossible d'en apprécier au juste le véritable caractère. Qu'arriva-t-il physiquement, par exemple, lorsque sainte Catherine de Sienne se sentit enlever le cœur par le divin Sauveur ; qu'il lui sembla, même en-dehors de la vision et de l'extase, n'avoir plus de cœur, et qu'enfin, un autre cœur lui fut rendu, un cœur qui n'était plus

[1] L'antique Tifernium.

[2] *Boll.*, 12 avril, p. 19.

[3] *Boll.*, 9 juillet.

le sien, mais celui de Jésus lui-même? Quoi qu'il en soit, à nos yeux, il n'est pas douteux que, sous ces termes qui expriment les opérations intérieures de la grâce, il n'y ait autre chose que de simples figures de langage. Il y a là tout au moins un état du cœur opéré divinement et conforme à tel point à ces figures qu'il est peut-être impossible de l'exprimer aussi bien par d'autres moyens. Le comment du mystère nous échappe, mais que ne peut le Dieu de l'Eucharistie, lui qui nous appelle dans l'éternité à l'union la plus ineffable?

Aux faits que nous avons cités, nous pourrions en ajouter beaucoup d'autres du même genre, car ils se sont beaucoup multipliés, surtout depuis le XIIIe siècle, c'est-à-dire depuis que l'ascétisme chrétien, conformément au type dont saint François d'Assise est demeuré la plus manifeste expression, est entré plus particulièrement dans la phase des tendres affections; mouvement qui, vivement reflété dans l'art chrétien, a beaucoup contribué à déterminer le grand rôle qu'y prirent les images du cœur humain en général d'abord, puis du Cœur sacré de Jésus.

CHAPITRE II

PREMIÈRES IMAGES DU CŒUR SACRÉ DE JÉSUS : CE DIVIN CŒUR ET LES CINQ PLAIES.

I.

S'il est une chose qui puisse étonner, c'est que les représentations extérieures du cœur humain étant si naturelles, si bien justifiées, on ait tardé si longtemps à représenter le Cœur sacré du Sauveur. Mais Dieu voulait que chaque chose arrivât à son heure, et la dévotion au Sacré-Cœur, et les images qui devaient en être le prélude, avant de devenir l'un des moyens les plus efficaces de sa propagation. M. l'abbé Bougaud a cru pouvoir dire qu'au XIIIe siècle, nulle part le Cœur de Jésus n'est représenté, quoique partout il soit présenté,

[1] *Boll.*, 18 juin.

entrevu, comme le soleil à travers les premiers feux de l'aurore [1]. C'est là une allusion au sens de la plaie du côté dans les représentations que nous avons passées en revue. Il nous faut donc descendre jusqu'à la fin du XIV[e] siècle pour trouver une image du Sacré-Cœur dont la mention se présente avec un peu de consistance. Cette mention est donnée par Ginther, curé de Sainte-Croix à Biberach (Wurtemberg), dans la dédicace d'un ouvrage publié à Augsbourg en 1705 et intitulé : *Speculum amoris et doloris in Corde Jesu.* L'auteur rapporte [2] que Ferdinand, roi de Portugal (1367 à 1383) avait pris pour symbole personnel deux cœurs : le Cœur sacré de Jésus, caractérisé par sa blessure, et, à gauche de celui-ci, son propre cœur avec cette devise : *Cur non utrumque ?* c'est-à-dire, « pourquoi tous les deux ne seraient-ils pas blessés ? » Puis, nous sommes obligés de laisser passer cent ans encore avant de pouvoir citer aucune nouvelle image du Sacré-Cœur ; mais ensuite celles qui vont nous apparaître, aux approches du XVI[e] siècle, portent déjà le caractère d'un usage établi ; elles formeront des séries continues et leur nombre va toujours croissant pendant ce siècle. Elles deviendront très multipliées au XVII[e], avant même que la bienheureuse Marguerite-Marie n'ait été suscitée pour en mieux déterminer la signification et le but, dans le sens de la dévotion qu'elle eut mission d'établir.

Nous considérons comme appartenant aux dernières années du XV[e] siècle, les images signalées en Angleterre, à propos des représentations de la Passion, par MM. Neale et Webb, en ces termes : « Les cinq plaies sont souvent aussi représentées tantôt par un cœur entre deux mains et deux pieds qui sont percés, tantôt par un cœur qui porte cinq blessures comme il s'en trouve un sur un

[1] Bougaud (*Hist. de la B. Marguerite-Marie*, p. 170, in-12, Paris, 1875. L'auteur ajoute en note : « J'ai cependant vu à Cologne une palle du XIII[e] siècle sur laquelle est brodé en soie rouge un cœur percé d'une lance. Mais je ne connais que cet exemple et je ne suis pas assez sûr de son authenticité pour insister sur un pareil fait. » Sans insister nous-même sur une donnée aussi douteuse, nous ferons remarquer que ce Cœur percé de la lance serait on ne peut plus convenable pour servir de transition entre les représentatioas précédemment décrites et celles qui vont apparaître où le Cœur isolé figure la plaie du côté divin.

[2] D'après Typoest (en latin Typotius), *Symbola divina et humana pontificum, imperatorum et regum*, lib. I,

cuivre de la chapelle du roi à Cambridge [1]. » Il se peut sans doute que certaines de ces images n'aient été exécutées que pendant le premier tiers du XVIe siècle, avant que Henri VIII n'eût précipité l'Angleterre dans le schisme. Toutefois, on doit tenir compte de l'opinion des auteurs qui en parlent d'après leurs propres observations et qui entendent s'occuper des monuments antérieurs à la Renaissance plutôt que de ceux de cette époque elle-même. D'ailleurs, pour que ces images se soient alors multipliées, il faut que les premières d'entre elles aient eu déjà une certaine ancienneté au commencement du XVIe siècle.

Nous pourrions nous prévaloir d'une date plus précise, si nous savions en quelle année est mort l'abbé Newland, du monastère de Saint-Augustin à Bristol : chose que doivent connaître ceux qui sont versés dans l'histoire ecclésiastique d'Angleterre. Il paraît, en effet, que sur son tombeau on voit un cœur entouré d'épines de toute part. Une peinture de l'église abbatiale de Whitby, maintenant conservée dans le château de Raby, offre le même ensemble [2].

Dans le *Manipulus Curatorum* de Guy de Montrocher, *translaté en françois*, livre imprimé à Orléans par Mathieu Vivian, en 1490, (le premier qui l'ait été dans cette ville), on voit un cœur surmonté d'une croix et qui porte dans son sein les lettres initiales du libraire V. M. entremêlées. Au-dessus des branches de la croix, se dressent les monogrammes de Jésus et de Marie En pareil cas, le cœur est évidemment celui du fidèle. La croix et les monogrammes qui le surmontent ont la signification simultanément d'un acte de foi et d'un acte d'amour.

A la même époque, c'est-à-dire à la fin du XVe siècle, paraissent appartenir, ainsi que l'a pensé M. Labitte qui les a reproduites comme telles, deux gravures sur bois, sur lesquelles figure ou paraît figurer une image de cœur. L'une d'elles est également un en-tête de livre où au milieu des instruments de la Passion apparaît

[1] *Du Symbolisme dans les églises du Moyen-Age*, par M. J. Mason Neal et Benj. Webb ; traduit de l'anglais par Mme V. O.; publié par M. l'abbé Bourassé ; in-8°, Tours, 1847, p. 150.

[2] *Theses de Cultu sacratissimi Cordis Jesu*, par les PP. André Martorell et Joseph Castella ; in-8°, Toulouse, 1875 ; d'après le journal anglais *The Tablet*, 2 janvier 1875.

Notre-Seigneur, assis sur l'autel et renfermé dans un cœur que cette légende accompagne : MEDITATIO CORDIS MEI [1]. Il ne semble pas non plus que, dans ce cas, le cœur représenté soit celui de Jésus, c'est plutôt encore celui du fidèle qui possède en quelque sorte le divin Sauveur dans son cœur, quand il médite sur la Passion. Mais il y a une si grande corrélation entre ces deux ordres d'idées, le cœur du fidèle possédant Jésus désigné par son nom ou par une représentation personnelle, et le Cœur sacré de Jésus lui-même désigné par les mêmes moyens, que l'on passe avec une très grande facilité de l'un à l'autre. Aussi peut-on affirmer qu'à toutes les époques où l'on rencontre des exemples du premier, il en existe aussi du second. Quelquefois la différence est bien déterminée, d'autres fois elle est très difficile à saisir. Ici, la pensée de représenter directement le Cœur de Jésus en est exclue, ailleurs nous la verrons au contraire s'affirmer sans incertitude. La deuxième gravure de M. Labitte représente saint Joseph portant une branche de lis d'une main et donnant l'autre à l'Enfant-Jésus qui, lui-même, selon toute apparence, lui offre son Cœur tenu dans sa propre main [2].

Quoi qu'il en soit, on a pu déjà remarquer et l'on remarquera encore que les représentations du divin Cœur dans les conditions où elles viennent de nous apparaître et nous apparaîtront successivement, se rapportent toutes, ou au souvenir de la Passion et particulièrement à la plaie du côté, ou à ces formules du langage, *donner son cœur*, *porter dans son cœur*. Elles ont toutes ce caractère plutôt emblématique que directement personnel, nous pourrions dire ce caractère héraldique, qui persistera jusqu'à la bienheureuse Marguerite-Marie ; et sous l'influence de celle-ci les mêmes données s'appliqueront aussitôt très directement à la personne même du Sauveur.

Jusque là aussi vont se maintenir comme formant deux catégories distinctes, d'une part les images qui se rapportent à la plaie sacrée, de l'autre, celles où l'on voit renfermés dans un cœur, soit Jésus,

[1] *Gravures sur bois tirées de livres français du XVe siècle;* in-4°, Paris, 1868, pl. II, fig. 8. On y voit sept autres marques de libraires où figure le cœur surmonté de la croix. Ces libraires ont fleuri de 1484 à 1520.

[2] Le motif de douter vient de ce que l'objet tenu à la main du divin Enfant est mal dessiné, mais nous croyons bien que c'est son cœur.

soit son nom adorable, ce cœur étant tantôt celui-là même de Notre-Seigneur, tantôt celui du fidèle. Parfois ces deux sortes de représentations se combinent, mais elles restent foncièrement distinctes, et nous les étudierons séparément l'une après l'autre, tout en tenant compte des cas où elles se rencontrent.

Une autre combinaison consiste à rappeler les plaies des pieds et des mains, en associant les clous au divin Cœur, et tout ensemble, le plus ordinairement, au nom, ou plutôt au monogramme de Jésus, IHS.

Cette nouvelle combinaison tient le milieu entre les deux autres catégories que nous venons de signaler. Elle se rattache à la première, parce que la plaie du cœur y joue le principal rôle. Elle tient de très près à la seconde, et confond même son symbolisme avec le sien, quand celle-ci renferme le monogramme sacré dans un cœur. Nous en ferons l'objet d'une étude intermédiaire.

II.

L'un des principaux précurseurs de la dévotion au Sacré-Cœur fut le pieux Jean-Juste Lansperge [1], de l'ordre des Chartreux, mort à Cologne en 1539. Or, il parle dans plusieurs passages de ses écrits des images de ce divin Cœur, pour engager à s'en servir comme aliment de la piété : « Ayez donc, dit-il, quelques images de ce Cœur adorable, placez-la en quelque lieu où vous puissiez la voir souvent. Vous pouvez même, selon l'attrait intérieur, la baiser tendrement avec la même dévotion que vous baiseriez le Cœur même de Jésus-Christ [2]. » — « Offrez au Cœur de Jésus une petite prière mentale et gardez toujours son image à la porte de votre cellule. Ne passez jamais devant elle sans la baiser avec respect et dévotion [3]. » — « Mettez dans un endroit où vous devez passer souvent quelque image de ce divin Cœur ou des cinq plaies, elle vous avertira souvent d'élever à Dieu vos affections [4]. »

[1] Ainsi nommé du lieu de sa naissance, Lansberg, ville de Bavière.

[2] *Pharetra divini amoris* (c'est-à-dire le carquois du divin amour), lib. I, part. 5.

[3] *Enchiridion* (Manuel) *militiæ Christianæ*, cap. LIII.

[4] Lettre à un autre Chartreux, citée par le *Messager du Sacré-Cœur de Jésus*, novembre 1876.

Cette dernière citation s'harmonise parfaitement avec ce que nous savons des images du Sacré-Cœur alors usitées en Angleterre. Il y a plus : le P. Eugène Desjardins, S. J., dans une collection d'images du Sacré-Cœur qu'il a laissée [1], nous fait connaître que les cinq plaies sont représentées dans une estampe du *Pharetra divini amoris*, publié du vivant de son auteur à Cologne (1523). Le Cœur y apparaît avec sa blessure pour rappeler la plaie du côté, au même titre que les pieds et les mains, également percés. C'est absolument ce que l'on voit dans la gravure des *Fasti Mariani* publiés à Munich cent ans après, et dont nous reproduisons la partie supérieure [2]. (*Pl.* IV, *fig.* 2.)

La disposition des plaies dans le Cœur, les mains et les pieds, est la même des deux côtés ; il y a seulement cette différence que, dans le livre de Lansperge, chacune de ces parties du corps est renfermée dans une couronne, qui, d'après les indications du P. Desjardins, nous paraît être d'épines.

Les cinq couronnes sont reliées entre elles par des guirlandes, de manière à former toutes ensemble une plus grande couronne, au sommet de laquelle est placé le Cœur : allusion évidente aux couronnes ou chapelets des cinq plaies, dont un peu auparavant la bienheureuse Colombe de Rieti, morte en 1501, faisait un grand usage.

Nous les retrouverons bientôt ornées de ces représentations mêmes des cinq plaies, telles que nous venons de les décrire.

Dom Cyprien-Marie Boutrais, de l'ordre des Chartreux, vient de reproduire une autre image des cinq plaies, gravée également du vivant de Lansperge en 1535, pour les Chartreux de Cologne. Le

[1] Collection réunie dans cinq cartons, petit in-4°, laissée à la bibliothèque du Scolasticat de Vals, près Le Puy.

[2] Les *Fasti Mariani*, édités à Munich en 1630, 2 vol. in-24, ont eu ensuite d'autres éditions ; le P. Desjardins en cite une de 1687. A chaque feuillet de ce petit livre, on voit une fine gravure de la main de Sadeler et au revers le compte-rendu d'une fête ou l'éloge d'un saint, le tout selon l'ordre du Calendrier et en l'honneur de la Reine des Saints. Les estampes contiennent, dans un encadrement, une représentation relative au saint ou à la fête, et, autour de cet encadrement, divers emblèmes. Les Cinq Plaies sont disposées autour du médaillon consacré à Ste Madeleine, le 22 juillet. Dans la partie inférieure, on voit les deux pieds.

Cœur rayonnant et percé de la lance est appliqué sur la tige de la croix. Les mains et les pieds sont autour de lui et en dessous des branches de cette même croix, disposés en quadrilatère. Ces membres sont rayonnants, eux-mêmes, mais d'un moindre rayonnement, et marqués de leurs glorieux stigmates. La couronne d'épines, de plus, est suspendue à l'embranchement de la croix, les trois clous fichés à ses extrémités et, de chaque côté, les colonnes et l'éponge achèvent de rappeler les instruments de la Passion. [1]

Avant d'aller plus loin, remarquons que ces images — bien qu'elles eussent trait directement à la dévotion aux cinq plaies, et que le Cœur fût représenté par rapport à la plaie du côté — pouvaient servir et servaient effectivement au pieux Lansperge à formuler, entretenir et provoquer des actes de dévotion pour le divin Cœur pris en lui-même. Elles s'appliquaient donc aux mêmes usages que les images faites plus tard sous l'inspiration de la bienheureuse Marguerite-Marie, dans le but direct d'honorer le Cœur sacré de Jésus. Ainsi, dans l'art chrétien primitif, les figures emblématiques de N.-S., celles en particulier du Bon Pasteur, provoquaient les adorations des fidèles pour la personne même du divin prototype et leur reconnaissance pour son amour.

III.

Saint François, par la plaie du côté divin, se rattache tout spécialement à la dévotion au Sacré-Cœur. Le P. Henry aime à rappeler [2] qu'un Père Dominicain, à l'appui de cette pensée, lui apporta un jour aimablement une image conçue comme il suit : le saint Patriarche d'Assise est agenouillé au pied d'un crucifix ; le côté du Sauveur est largement ouvert. Ce distique l'accompagne :

Sanguis quem video de Christi corde fluentem
Extrahit ex oculis magna fluenta meis.

[1] *Un précurseur de la B. Marguerite-Marie, Lansperge le Chartreux.* Grenoble, 1878, in-12, p. 127.

[2] *Aurore de la dévotion au Sacré-Cœur de Jésus dans la famille franciscaine; Annales franciscaines*, février à septembre 1875.

« Ce sang de Jésus-Christ que je vois couler de son Cœur arrache de mes yeux des torrents de larmes. »

Dans un livre du P. Bernardin de Paris, capucin, publié en 1662 [1], il y a un chapitre (le XVe de la IIIe partie) relatif aux divers mouvements du Cœur de Jésus sur saint François et l'impression de ses stigmates; un autre (le XXXIIe) sur la vie intérieure du Fils de Dieu en la croix et les dispositions secrètes de son Cœur.

« Il nous faudrait, dit le P. Henry, citer en entier les chapitres XLII et XLIII, XLIV et XLV de la même partie; bornons-nous à quelques passages. — « Le Cœur de Jésus-Christ humanisé est le centre de tous les cœurs, et tous doivent tendre vers lui.—La grâce et la charité répandues en nos cœurs sont comme un poids qui les porte vers le Cœur de Jésus. Ce Cœur est la source féconde d'où elles sont sorties, et elles remontent vers lui comme à leur première origine. Mais pour entrer en ce saint Cœur, il nous faut sortir de nous-même (ch. XLIV). »

« Dieu est charité, nous dit l'apôtre saint Jean, et qui est dans la charité demeure en Dieu. Aimez donc, et vous demeurerez dans le Cœur divin du Sauveur. Dans l'ordre de la nature, le cœur charnel est le principe de la vie naturelle et de tous les mouvements du corps humain. Et dans l'ordre divin de la grâce, le Cœur divin de Jésus est le principe de la vie surnaturelle de son corps mystique, qui est l'Eglise. C'est là ce Cœur nouveau qu'il donne à son corps nouveau. Il a ouvert son côté pour admettre tous les cœurs de ses enfants dans le sien. Il veut que son Cœur soit la vie du nôtre et le principe de tous ses mouvements. »

«... Que cet aimable Cœur vous soit tout en toutes choses, un port assuré dans la tempête ; une tour de défense, si vous êtes attaqués par vos ennemis; une retraite, s'ils vous poursuivent: qu'il soit enfin votre lieu de repos parmi les lassitudes de la vie. » (Ch. XLV).

C'est donc à juste titre que les Franciscains, dans leur écusson le plus complet, font figurer comme autant de quartiers de noblesse, les cinq plaies et le divin Cœur conformément à l'exemple que nous en donnons (pl. VII, fig. 13).

[1] *L'Esprit de S. François formé sur celui de Jésus-Christ où ses enfants sont instruits des voies qu'ils doivent tenir pour concevoir le précieux esprit de leur saint Père.* Paris.

Cet écusson, en effet, est écartelé au 1er d'azur, aux deux bras de Jésus et de saint François posés en sautoir, surmontés de la croix; au 2e d'or aux cinq plaies sanglantes de gueules; au 3e de gueules au séraphin d'or; au 4e d'argent au cœur de gueules transpercé de trois clous de sable. (Nous ne savons comment blasonner l'auréole flamboyante qui renferme le cœur, il est probable qu'elle doit être d'or, quoique sur champ d'argent, les règles du blason qui interdisent de mettre métal sur métal n'étant pas observées.) Le P. Henry dit relativement au 1er quartier — les deux bras en sautoir : — « C'est l'insigne principal de l'ordre, et l'interprétation séculaire de la parole : *Christo confixus sum cruci :* « Avec le Christ je suis attaché à la croix. » Effectivement aujourd'hui c'est cet insigne qui, le plus souvent, employé sans les autres, distingue principalement les Franciscains; mais en a-t-il été toujours ainsi? Le P. François de Gonzague, dans l'ouvrage publié en 1587, où il expose les origines et les progrès de son ordre [1], parle à plusieurs reprises de l'écusson aux cinq plaies comme s'il était d'une manière absolue l'insigne des Franciscains. Ainsi, relativement au sceau de la province de la Conception, en Espagne, il dit : « *Rejecto antiquiori sigillo aliud novum glorissimæ Virginis Mariæ sole amictæ lunæque inmixæ pedibus sacræ religionis nostra insigna nempe seraphici patris Francisci stigmata substant imagine insignitum* (p. 362). Cette province renonçant à un sceau plus ancien, en a adopté un autre qui représente la très glorieuse Vierge Marie revêtue du soleil, et dont les pieds reposent sur la lune. Au-dessous est placé l'*insigne de notre ordre*, c'est-à-dire l'image des stigmates de notre Père séraphique saint François. » Or, cet insigne, représenté dans la gravure correspondante, n'est autre que l'écusson aux cinq plaies, absolument tel qu'on le voit dans le second quartier de l'écusson écartelé (pl. VII, fig. 13.) De même relativement aux sceaux des provinces de la Cantabrie et de Saint-Georges où l'on retrouve le même écusson, l'auteur se sert encore de ces expressions : *Seraphicæ religionis insignia* (p. 1049); *nostræ religionis insignia* (p. 1336). Nous avons encore

[1] *De Origine Seraphicæ religionis Franciscanæ ejusque progressibus de regulari observantia, institutione, forma, administratione ac legibus admirabilique ejus propagatione* F. Francisi Gonzaga ejusdem religionis ministri generalis. Roma, 1597, in-fol.

entre les mains une gravure espagnole de 1658, signée de Marcos de Orozco, et qui paraît avoir été composée en l'honneur d'un haut personnage, représenté en armure militaire, l'épée à la main, au milieu du tableau. Au-dessus de lui apparaissent les trois personnes divines. A sa droite, saint Jacques combat les Maures, à sa gauche, saint François combat le monde, par allusion aux armoiries de la province franciscaine de Saint-Jacques ou de la Galice, dans lesquelles sont précisément réunis ces deux saints. Saint Jacques, à cheval, porte sur son bouclier ces armoiries mêmes ; saint François foule aux pieds le globe terrestre, et son bouclier a pour uniques armoiries les cinq plaies.

Il est vrai, d'un autre côté, qu'au frontispice du livre de François de Gonzague on voit en tête l'insigne des deux bras en sautoir. Mais il n'y figure pas absolument à titre d'armoiries, bien qu'il ait ce caractère dans un écusson correspondant à celui des cinq plaies, que l'on voit en tête de l'*Epilogus totius ordinis seraphici P. nostri Francisci* du Père Aremberg, capucin (1650). C'est un grand tableau gravé, représentant en buste tous les hommes distingués de la famille franciscaine.

Quoi qu'il en soit, il ne nous appartient pas de décider quel était celui de ces insignes qui, aux époques mêmes dont nous parlons, devait primer l'autre comme armoiries principales de l'ordre séraphique.

Le P. Henry, parlant de l'écusson à quatre quartiers, s'exprime en ces termes : « La *plupart* des ouvrages imprimés par les Frères Mineurs dans le XVI[e] et le XVII[e] siècles, soit pour l'édification des fidèles en général, soit pour l'usage particulier de l'ordre, tels que diurnaux, rituels, etc., sont ornés à leur frontispice d'un grand écusson où l'image du Cœur de Jésus est combinée avec les glorieux insignes de la famille franciscaine. Cet écusson, d'abord arbitraire, ne tarda pas à se généraliser sous une même forme, et il est demeuré jusqu'à nos jours le cachet de toutes les fondations franciscaines. »

Dans cet écusson, l'insigne des deux bras, placé au premier quartier, prime celui des cinq-plaies qui n'occupe que le second ; si cette combinaison avait été adoptée dès le XVI[e] siècle, point qui reste douteux d'après les termes mêmes du P. Henry, il en

résulterait que dès lors, contrairement aux expressions de F. de Gonzague, le premier de ces insignes aurait été le principal. Mais ce n'est point là une question qu'il nous importe essentiellement de résoudre. Il nous suffit de constater que la représentation des cinq plaies jouait un grand rôle à l'époque dont nous parlons, comme signe caractéristique de l'ordre. Or, pour figurer ces plaies sacrées, le mode de représentation employé dans ces écussons était tout sommaire. Il correspondait chez les Franciscains eux-mêmes au mode plus développé usité en Angleterre dès la fin du siècle précédent. Celui-ci consistait, nous l'avons vu, à représenter la plaie du côté par le Cœur même ; celles des mains et des pieds par chacun de ces membres transpercés (pl. IV, fig, 2, 3 ; pl. VI, fig. 2). Nous allons en donner la preuve.

IV.

Le P. François de Gonzague, en tête du chapitre consacré à chacune des provinces de son ordre, a eu soin de faire placer une belle gravure, représentant quelque sujet en rapport avec le caractère de cette province, sa situation, les saints qu'on y honore, les dévotions qu'on y pratique, les pieux souvenirs qui s'y rattachent spécialement. Les sujets représentés par ces gravures sont distincts des insignes de chacune des provinces auxquels ils se rapportent; ces insignes officiels se voient réunis sur des planches spéciales. Il arrive souvent toutefois qu'il y a corrélation entre ces deux sortes de représentations. Ainsi la province de Toscane [1] portait pour insignes ou pour armoiries saint François recevant les stigmates, accompagné au-dessous de saint Bernardin de Sienne, en prière, et de plus petite dimension. L'auteur dit expressément que le sujet ainsi choisi avait trait au mont Alverne, où saint François reçut les stigmates, et qui se trouvait sur le territoire de la province en question. C'est aussi pour ce motif qu'il a fait graver, dit-il, en tête du chapitre consacré à cette province (p. 220), « les stigmates de notre Père

[1] Cette province, confondue à l'origine avec celle de S. François dont le centre était à Assise, en fut détachée en 1390, pour être divisée en 1523, puis ramenée en 1560 à l'état qu'elle avait en 1387.

Séraphique saint François. » Et que voit-on dans cette gravure ? les stigmates représentés par le Cœur placé au milieu, par les mains et les pieds rangés tout autour. Chacun d'eux est percé et répand du sang, chacun d'eux rayonne dans un encadrement où sont représentés les instruments de la Passion : c'est-à-dire qu'on a représenté les stigmates de Notre-Seigneur de la manière qui était alors usuelle, ces stigmates sacrés représentant aussi par voie d'assimilation, dans la pensée de l'auteur, ceux de saint François.

Nous disons que ce mode de représentation était usuel. Les termes mêmes en effet dont se sert le P. de Gonzague, montre qu'il n'inventait rien, mais qu'il se servait d'une composition usitée. L'examen des cœurs décrits par MM. Neale et Webb comme étant associés en Angleterre aux instruments de la Passion, et l'image des cinq plaies reproduite par Dom Boutrais conduisent au même résultat. Une association semblable se retrouve dans un tableau de Gilles Mostaert (1526-1601) gravé par Raphaël Sadeler. La Sainte-Face soutenue par deux anges au devant de la croix est accompagnée de ces instruments. Les cinq plaies sont représentées par le Cœur appliqué sur la croix même, par les pieds et les mains disposés aux quatre angles du tableau. En chacun d'eux apparaît la blessure. Au-dessous sont inscrits quatre distiques ; les deux premiers sont ainsi conçus :

Cerne homo vesani sæva instrumenta furoris,
Clavosque et sacræ robora dira crucis.
Cerne manus fossas laceris, vestigia plantis
Quodque patens medio pectore vulnus hiat.

« Homme, considère les cruels instruments d'une fureur insensée ; ces clous, ce bois dur et sacré de la croix ; considère ces mains percées, ces pieds lacérés et cette blessure béante, au milieu de la poitrine. »

On voit par ces derniers mots, quelle union étroite l'esprit établissait entre le Cœur et la plaie du côté divin.

Nous possédons également dans notre collection, une autre estampe un peu plus récente, nous le croyons, et plutôt allemande que flamande, où sainte Véronique portant la Sainte-Face, les instruments de la Passion sont rangés autour d'elle dans un encadrement et les

cinq plaies représentées dans un compartiment supérieur par les mêmes procédés que plus haut.

En descendant dans le XVIIe siècle, les monuments de ce genre deviennent nombreux, et l'on remarquera que dès le XVIe nous les rencontrons à la fois dans toutes les parties de la chrétienté.

Revenant à l'écusson franciscain et à sa représentation sommaire des cinq plaies, on voit bien que par lui-même, indépendamment de toute comparaison, il implique l'idée que la plaie du côté doit être représentée par le Cœur : le quatrième quartier où ce divin Cœur est expressément représenté sert de commentaire au second. La vignette que nous donnons (pl. IV, fig. 3) d'après les *Fasti Mariani*, amène plus directement encore à la même induction. Les cinq plaies se trouvent réunies dans un même écusson, où les mains et les pieds sont représentés, mais non le Cœur, dont une plaie béante, dessinée à la manière des armoiries franciscaines, tient seulement la place : ce divin Cœur est reporté dans un écusson correspondant. Que le cœur ainsi représenté soit celui de Jésus, c'est ce dont il est d'ailleurs impossible de douter, car les deux écussons rayonnent sur le très-saint Cœur de Marie, clairement désigné au milieu. Et quel autre cœur que celui du Fils pourrait être réputé, répandre ainsi et chaleur et lumière sur celui de sa très sainte Mère? Quant aux six gardes d'épées qui entourent le divin Cœur, elles doivent représenter la multitude des blessures dont il fut atteint dans l'ordre moral. A cette époque, le glaive avait déjà servi à désigner le Cœur de la sainte Vierge. Les *Fasti Mariani* eux-mêmes en donnent plusieurs exemples, et nous en reproduisons un (pl. IV, fig. 7) [1] : mais cette caractéristique alors ne lui était pas attribuée exclusivement et d'une manière continue.

V.

Dans le quatrième quartier de l'écusson franciscain, le Cœur est transpercé de trois clous; les trois clous rappellent les plaies des

[1] L'édition des *Fasti Mariani* de 1687 contient, dans un petit écusson que l'éditeur de 1630 avait laissé en blanc, une autre représentation des Cinq Plaies où, au milieu des mains et des pieds, est inscrit le monogramme de Jésus, accompagné du Cœur placé en côté. Coll. Desjardins.

mains et des pieds, attendu que, depuis le XIII[e] siècle, l'usage s'était introduit universellement, peut-être d'après quelque révélation particulière, de ne se servir que d'un seul clou pour attacher à la croix les deux pieds du divin Sauveur. Précédemment, on n'en trouverait peut-être pas un seul exemple, tant l'emploi des quatre clous avait été général à partir du VI[e] siècle, époque des plus anciens crucifix connus. Désormais, au contraire, ces trois clous rappellent les quatre plaies des pieds et des mains, et les associer au divin Cœur, c'est exprimer d'une autre manière la pensée des cinq plaies. Parmi les Franciscains, quelques pieux interprètes considèrent les trois clous de leurs armoiries comme l'image des trois vœux monastiques qui attachent, par le cœur, le religieux à la croix même de Notre-Seigneur. Cette interprétation n'est pas arbitraire ; elle a son fondement dans l'assimilation à laquelle, non seulement tout religieux, mais encore tout chrétien est appelé, et dont saint François est devenu l'un des plus parfaits modèles par l'impression physique des stigmates du Sauveur.

Mais pour que la pensée ait toute sa force, il faut considérer le cœur et les clous comme représentant principalement le Cœur et les clous de Notre-Seigneur. En effet, le cœur des armoiries franciscaines est placé au milieu d'une auréole rayonnante qui, en propre, ne peut appartenir qu'au divin Cœur. Le cœur des fidèles peut s'illuminer, s'embraser, quand Jésus l'illumine et l'embrase, mais la présence de Jésus ou de son Cœur sacré est nécessaire comme principe de cette action.

Un très curieux exemple de l'assimilation du cœur fidèle avec le Cœur de Jésus, et de l'interprétation des trois clous dans le sens des trois vœux monastiques, nous est donné dès le commencement du XVI[e] siècle par un petit livre d'origine toute franciscaine.

Au temps même où le pieux Lansperge posait une des bases de la dévotion au Cœur de Jésus, par le culte de ses images, vivait à Fontenay-le-Comte, sur les bords de la petite rivière qui a donné son nom à la Vendée, un pieux cordelier, nommé Pierre Regnart [1]. Cet

[1] Un écrivain bien différent, François Rabelais, s'essayait alors, dans le même lieu, avec peu de succès, à la vie monastique. En effet, M. Benjamin Fillon les a trouvés mentionnés l'un et l'autre comme religieux du couvent de Fontenay, dans un acte de 1523.

excellent religieux écrivit le petit livre dont nous parlons à la sollicitude d'une religieuse du Tiers-Ordre de saint François dans cette même ville. Sous ce titre : L'EXERCICE DU CVEVR CRVCIFIÉ [1], il porte en tête la vignette que nous reproduisons (pl. v, fig. 1) réduite de moitié. Cette vignette est en si parfait rapport avec le livre, que l'auteur en a très probablement lui-même déterminé la composition. Elle représente un cœur surmonté de la croix, entouré de la couronne d'épines, au milieu duquel on distingue le fer de la lance et les trois clous qui y pénètrent et lui font autant de blessures. La lance est nommée « Cherité [2]; » les clous, « Obedience, Povreté, Charité. » Ce dernier mot nous paraît une erreur du graveur, il a été mis pour « Chasteté. » La chasteté complète en effet la série des trois vertus monastiques, qui ont été si particulièrement exaltées dans saint François [3]. Comment n'aurait-elle pas sa place parmi tant d'autres vertus auxquelles le Cœur crucifié est assigné pour demeure ?

Nous attachant aux éléments les plus caractéristiques de la composition, la lance, les clous et leurs blessures, nous prendrons pour terme de comparaison une boiserie de l'église de Langeac (Haute-Loire), exécutée à peu près à la même époque, en 1526. Elle offre les mêmes données fondamentales, c'est-à-dire le Cœur entouré de la couronne d'épines et percé de la lance en même temps que des trois clous, dans des conditions cette fois qui ne permettent pas de douter qu'il ne s'agisse du Cœur de Notre-Seigneur. Le P. Desjardins qui donne la description de cette sculpture, et qui en a laissé un

[1] Il se termine par ces mots : « Adieu, soyez ma sœur et ne me mettez pas en oubli : Escript au couvent de Fontenoy le Comte, le XXIIII jour de decembre, par un povre pécheur et modeste religieux, Piere Regnart. Finis. Imprimé à Paris, en la rue Neuve Notre Dame à l'Escu de France. » Ce seul exemplaire connu fait partie des riches collections de M. B. Fillon qui le tenait de M. Pressac, alors sous-conservateur de la bibliothèque de Poitiers.

[2] *Cherité* dérive en français de *cher*, *chéri*, comme en latin *caritas* de *carus*.

[3] On se rappellera la voûte de l'église intermédiaire à Assise où Giotto a représenté les trois vertus monastiques et le triomphe de S. François ; le tableau du comte Demidoff ; celui que M. Rosini a aussi publié sous la date de 1444 (*Storia della Pittura ital.*, pl. in-fol. III, XXV) ; Mme Jameson, *Legends of the monastic orders.*, p. 250, 256 ; *Mélanges d'Archéol.*, t. II, p. 28, 29 ; *Guide de l'Art chrétien*, t. I, p. 72 ; t. II, p. 473 ; t. V, p. 393.

croquis, nous apprend en effet qu'elle est entourée des instruments de la Passion, ce qui ne peut s'appliquer qu'au divin Cœur.

Ces deux représentations sont les premières où, à notre connaissance, le Cœur se trouve associé aux trois clous. Le Cœur crucifié de Pierre Regnart ouvre aussi la série des associations du cœur avec le monogramme de Jésus. Mais il ne faut voir encore dans un pareil ensemble qu'une instruction morale adressée à tout cœur chrétien. En effet, dans notre vignette le Cœur contient, au milieu de ses blessures, un écusson portant les deux monogrammes de Jésus et de Marie, JHS, MA, et une banderolle où se lit le mot « Pacience. » C'est-à-dire le Cœur attaché à la croix portant Jésus et Marie, vit et persévère dans un état de patience, qui est comme le sol où germent toutes les vertus [1].

Cette germination surnaturelle est signifiée par des fleurs semées çà et là et que désignent les noms de « Fidélité, Joie, Bénignité, Pante » (pour repentir, pénitence ?), qu'on y voit semées.

Enfin, la Paix est la hampe de la lance qui, elle-même, se confond avec la charité; la longanimité est la traverse de la croix.

VI

Continuons à passer en revue les principales productions du XVII[e] siècle, où le Cœur est associé aux plaies sacrées.

Le P. Ménétrier rapporte que lors des funérailles d'Eléonore de Bourbon, sœur d'Antoine de Bourbon, roi de Navarre, et du Cardinal de Bourbon, tante du roi Henri IV, morte abbesse de Fontevrault le 26 mars 1610, on voyait autour des armoiries, outre la crosse et la cordelière, de petits triangles, les chiffres sacrés des noms de Jésus et de Marie, enfin les figures des cinq plaies. On voulait par là indiquer la dévotion de cette pieuse princesse à la très sainte Trinité, à Jésus et à Marie, et aux cinq plaies du Sauveur. Ces différents symboles de piété étaient accompagnés de ces mots : *Spes mea a juventute mea.* Or l'auteur donne la figure de ces décorations, et les plaies sont représentées par le procédé usuel, c'est-à-dire par

[1] Nous ne savons quelle est la signification de ces caractères ATRTPACE tracés avec deux signes d'abréviation au-dessous de l'écusson.

les pieds et les mains percés et le Cœur transpercé lui-même, avec cette particularité qu'il est surmonté d'une croix.

Sur la couverture en parchemin d'un livre imprimé à Ingolstadt en 1624, sous ce titre, *Hortulus Marianus*, et qui avait pour auteur le P. François de la Croix, S. J., le Cœur surmonté de la couronne d'épines, porte intérieurement le monogramme IHS et les trois clous. Il est appliqué sur la croix, et, de chaque côté, sont rangés les mains et les pieds percés avec les instruments de la Passion [1].

En 1629, le P. Benoît Hæeffen d'Utrecht, prévôt du monastère bénédictin d'Afflinghem, diocèse de Malines, faisait imprimer à Anvers, sous le titre d'*Ecole du Cœur* [2], un livre d'une solide piété, illustré de ces vignettes d'un goût plus contestable qui eurent alors tant de vogue. Chacune d'elles représente avec Jésus, sous figure d'enfant ailé, l'âme du chrétien, sous figure de petite fille. Le cœur de celle-ci est placé dans les situations les plus diverses. D'abord éloigné de Dieu, partagé entre lui et le monde, il est ramené à l'union la plus parfaite avec Jésus, au point de s'ensevelir avec lui dans le tombeau. Le Cœur de Jésus lui-même n'est que deux fois représenté : une première fois pour exprimer l'union, au moyen de deux cœurs liés ensemble avec des cordes ; la seconde, pour retracer l'impression des cinq plaies dans le cœur fidèle. La vignette s'applique d'abord à ce titre : *Speculum cordis in quinque vulneribus*, « le Miroir du cœur dans les cinq plaies » ; puis à ce texte : *Inspice ac fac secundum exemplar quod tibi in monte monstratum est* (Exod. xxv, 40). « Considère et fais selon le modèle qui t'a été montré sur la montagne » ; enfin à ce distique :

Pro speculo, Cor aspice dulcis Jesu;
Imprimet hoc cordi vulnera viva tuo.

« Comme miroir de ton cœur, considère le Cœur du divin Jésus ; il imprimera dans ton cœur de vives blessures. »

Et cette vignette (pl. vi, fig. 2) représente Jésus tenant un miroir. Les cinq plaies y sont représentées à la manière que désor-

[1] Coll. Desjardins.

[2] *Schola Cordis sive aversi a Deo Cordis ad eumdem reductio*, pet. in-8°. Anvers, 1629, avec 55 vignettes.

mais nous pouvons appeler ordinaire, le divin Cœur au milieu; elles rayonnent sur le cœur que l'âme lui présente. Ces paroles recueillies dans la suite du texte achèveront de faire comprendre toute la force de la pensée : *Neque deest speculum cordi meo quod in aperto latere Salvatoris mei apparet. Quid namque cogitare in corde meo debeam, in hoc corde scriptum invenio. Cor enim tuum est regula et amussis humanorum cordium.... Accedam igitur ad cor altum et ad cor Dei mei et speculabor perfectiones ejus; opilante ejusdem gratia in cor meum transferam.... Eia igitur Domine, pone me juxta cor tuum; ut inspiciam illud et secundum exemplar illius rectificem cor meum. Aspice in me et miserere mei, Domine; atque in hoc ustulanti speculo cordis tui immitte ignitos radios in cor meum qui illud accendant et conformant sacratissimo Cordi tuo.* « Un miroir est offert à mon cœur dans les profondeurs du Cœur ouvert de mon Sauveur. En effet toutes les pensées qui doivent s'imprimer dans mon cœur, je les trouve dans ce Cœur sacré, car votre Cœur, Seigneur, est la règle et la mesure des cœurs humains... J'irai donc à ce Cœur si haut, au Cœur de mon Dieu, et je considérerai ses perfections, afin de les infuser, avec le secours de sa grâce dans mon propre cœur.... Je vous en supplie donc, Seigneur, faites que je sois conforme à votre propre Cœur, que je le considère et que je rectifie mon cœur selon ce divin modèle. Et vous aussi, jetez les yeux sur moi, ayez pitié de moi, et, de ce miroir brûlant de votre Cœur, lancez dans le mien des rayons embrasés qui l'enflamment et le rendent conforme à votre Cœur sacré (pl. 620, 622). »

VII.

Dans un livre du P. Guillaume de Vœl, S. J., sur le chapelet des cinq plaies, livre publié à Anvers en 1649 sous ce titre : *Corona sacratissimorum Jesu Christi vulnerum,* et orné de fines estampes gravées par An. Sallarts, d'après les dessins de Pierre Damoot, on voit, au frontispice, un écusson où les cinq plaies sont également représentées par le Cœur au milieu des pieds et des mains percés. Vient ensuite (p. 1) un ange portant le chapelet même qui fait le sujet de l'ouvrage : chapelet composé d'une tige, en tête de laquelle pend un médaillon représentant Notre-Dame de Pitié ; une image de

la Sainte-Face suivie de trois grains lui succède ; enfin, au point de jonction de cette tige avec la couronne proprement dite, se montre le Cœur transpercé. La couronne est divisée en cinq séries de cinq grains, séparées par les images des mains et des pieds percés : les mêmes images sont répétées dans le cours du livre au commencement du chapitre consacré à chacune des plaies qu'elles représentent. Chacune de ces images, à commencer par celle de la Sainte-Face, est alors présentée sur un voile étendu, que tient un bel ange. Dans l'édition d'Anvers des Commentaires de Menochius, on voit, au milieu d'un frontispice dessiné par Frédéric Boultads, une gracieuse fontaine au sommet de laquelle apparaissent les cinq plaies. C'est toujours le même procédé, le Cœur est au milieu, les mains et les pieds au-dessus et au-dessous, aux quatre angles d'un quadrilatère. Toutes ces plaies sacrées lancent des jets dans une cuve d'où sept ruisseaux, symboles des sept sacrements, s'échappent pour remplir un bassin inférieur [1].

La représentation des cinq plaies par le Cœur, les mains et les pieds a continué d'être usitée pendant tout le XVIIIe siècle, jusqu'à nos jours ; le P. Desjardins en a recueilli plusieurs exemples. Il en est venu d'autres à notre connaissance qui se rapportent principalement au chapelet des Cinq Plaies. Nous n'avons d'ailleurs à le mentionner que pour montrer combien ce mode de représentation s'était enraciné. Cependant il n'a pas eu autant d'extension que l'association du cœur au monogramme de Jésus et aux trois clous, que nous avons considérée comme en dérivant et dont nous allons parler dans le chapitre suivant.

Comte GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT,
Membre de la Société de Saint-Jean.

(*A suivre.*)

[1] Coll. Desjardins.

EXPLICATION DES PLANCHES

UN OFFICE DU XIII[e] SIÈCLE

I.

LA LITURGIE AU MOYEN-AGE.

L'Église, tout en maintenant l'unité liturgique et en veillant à la conservation du chant grégorien, a fait place, à diverses époques, dans l'office divin, à des compositions empreintes d'un caractère nouveau qui, répondant aux aspirations du peuple chrétien, étaient plus en harmonie avec les habitudes nouvelles de l'oreille. C'est ainsi que les poésies du moyen-âge, grandes et savantes dans leur forme populaire et sous leur apparente simplicité, ont pris place à côté des hymnes gracieuses de S. Ambroise et des suaves cantilènes de S. Grégoire, dont les délicatesses, il faut l'avouer, sont bien peu connues et peu appréciées de nos jours.

Quand on étudie un peu attentivement l'ensemble de la liturgie romaine, on est frappé d'admiration devant le développement esthétique dont ce monument est l'irrécusable témoin. On sent qu'il y a eu là plus que l'inspiration humaine ; la puissance naturelle au génie de l'homme y est dépassée ou plutôt décuplée par le souffle de Dieu.

Dès le VI[e] siècle, la liturgie de Rome était arrivée à une étonnante perfection. Fallait-il pour cela fermer la porte à toute œuvre nouvelle ? Non, évidemment. Les siècles éveillent des besoins nouveaux de la piété, provoquent des manifestations nouvelles de la foi, qui doivent aussi prendre place dans le sanctuaire.

Le souffle de vie catholique qui anima les peuples d'occident au moyen-âge produisit, dans l'art et la littérature, un développement

si fécond, que dans notre France surtout, où la liturgie romaine avait été établie au temps de Charlemagne, l'antique tradition de S. Grégoire faillit être ensevelie sous les fleurs d'une poésie et d'une musique nouvelles. La plupart des textes chantés dans l'office sont en prose. Le moyen-âge voulut transformer cette prose en une poésie harmonieuse et facile, affranchie de l'ancienne loi du mètre, et basée sur les lois plus simples de l'accent tonique et de la rime. Cette versification d'un genre nouveau est-elle supérieure à l'ancienne? C'est une question fort controversée entre les grammairiens, et nous ne l'abordons pas en ce moment. Ce qui est certain, c'est que cette forme nouvelle de la poésie latine s'est élevée très haut, et qu'elle convient merveilleusement à l'expression de la vérité catholique : deux mérites suffisants pour la faire admettre dans la liturgie.

L'office du Très-Saint-Sacrement, les séquences *Dies iræ*, *Veni Sancte Spiritus*, *Stabat mater*, *Victimæ paschali laudes*, sont là pour témoigner de la grandeur et de la fécondité littéraire du moyen-âge. Mais les pièces que nous venons de nommer ne forment qu'une très petite portion et comme un échantillon de tout un monde de poésie et d'art.

C'est surtout dans la composition des offices propres à certaines églises que les poètes latins de cette grande époque ont pu donner libre champ à leur inspiration. En effet, tout en restant fidèle à l'unité liturgique, chaque église peut et doit honorer par des offices spéciaux ses martyrs, ses fondateurs, les saints dont elle possède les reliques.

Or l'office se compose essentiellement de psaumes et de lectures de l'Écriture sainte, et n'admet les textes propres à tel ou tel saint que dans les hymnes, les leçons du second nocturne, les antiennes et les répons.

Le bréviaire romain contient plusieurs offices propres dans lesquels les antiennes et les répons sont tirés des Actes des martyrs dont on célèbre la fête. On peut citer en ce genre ceux de S. Laurent, de Ste Cécile, de Ste Agnès, et plusieurs autres. Les antiennes et les répons reproduisent les paroles saillantes de l'interrogatoire ou quelque épisode du supplice qui n'a pu trouver place dans le récit abrégé des trois leçons qui résument les Actes. Ces courtes citations, semées avec un art incomparable et dans un apparent désor-

dre au cours de l'office, entretiennent dans la mémoire le souvenir du saint et donnent parfois à la prière de l'Église une forme très dramatique.

Un procédé analogue a été suivi au moyen-âge dans la composition des offices propres, mais avec plus de recherche dans la forme et plus de régularité, trop peut-être, dans la succession de ces divers morceaux lyriques.

Ainsi, dans l'office des Matines, la série des neuf antiennes et des huit répons, placés dans leur ordre numérique, forme un résumé de la vie du saint et constitue un petit poème régulièrement versifié [1].

L'office de S. Privat, dont nous allons donner un fragment assez étendu, se rattache au même genre [2].

Disons d'abord quelques mots du saint.

S. Privat, évêque de Mende au III[e] siècle, après un épiscopat fécond en œuvres de zèle et de charité, s'était retiré dans une grotte voisine de la ville pour y mener une vie de prière et de pénitence; il n'en sortait que le dimanche pour célébrer les saints mystères et prêcher son peuple. Cependant les Barbares allemands envahissent le Gévaudan; les habitants de Mende réfugiés dans l'oppidum du mont Grèzes sont assiégés pendant deux ans. Au bout de ce temps, les Barbares apprenant que l'évêque n'est pas avec les assiégés, vont s'emparer de sa personne et l'engagent à décider son peuple à se rendre. S. Privat, modèle de patriotisme chrétien, refuse énergiquement; il est menacé de mort : rien ne peut l'ébranler. Alors les Allemands veulent le forcer à sacrifier aux idoles. Ils n'y réussissent

[1] On peut lire un très-beau spécimen de ce genre de composition dans l'*Histoire générale de la musique religieuse* de notre confrère M. Félix Clément : c'est l'office de S. Thomas de Cantorbéry.

Un manuscrit latin de la Bibliothèque nationale donne un autre exemple du même genre : *Officium Sanctæ Enimiæ* (913). Il provient de l'abbaye de Saint-Denys qui possédait le corps de la Sainte.

[2] Ce reste précieux d'un office, oublié sans doute, a été découvert récemment par M. F. André, archiviste de la Lozère, qui a bien voulu me le communiquer. C'est un double feuillet de parchemin extrait d'un antiphonaire du XIII[e] siècle. Il a servi d'enveloppe à un dossier; aussi quelques mots sont-ils complètement effacés. La notation est écrite sur une portée de quatre lignes tracées dans le vélin à la pointe sèche; elle est donc assez facile à interpréter.

pas mieux et soumettent le saint évêque à divers supplices. Puis laissant à l'agonie le Pasteur qui a donné sa vie pour son peuple ils renoncent tout à coup au siège et se retirent.

Au XIIe siècle, au témoignage d'Adalbert-le-Vénérable, alors évêque de Mende, l'office propre du saint était en prose et se composait d'extraits textuels des Actes du martyre, comme dans les offices romains dont nous parlions plus haut.

Nous en avons, du reste, la preuve matérielle dans un autre fragment de manuscrit, un peu plus ancien que celui dont nous parlons, et qui contient cinq antiennes en prose ; celle des Laudes probablement.

C'est le style simple et sonore, parfois rimé, quoique non mesuré, de la vieille liturgie latine. Les voici, autant qu'il a été possible de les lire :

1. — Privatus noster Pontifex vere fuit bonus pastor,
animam enim suam posuit pro ovibus suis.
2. — Privatus blandientem mundum contempsit,
sevienti non cessit, ideo ad Deum victor accessit.
3. — O Private, ubi erat thesaurus tuus, ibi cor tuum.
4. — Gloriose martyr Private, ... dulcis memoria
tua.....
5. — Privatus lux ecclesiæ Deum culpis offensum leniat,
.... precum suarum senciat.

C'est donc seulement au XIIIe siècle que les vers que nous allons lire ont remplacé l'ancien texte en prose.

II

OFFICE PROPRE DE S. PRIVAT.

(*Fragment*).

Ant. Barbarus hostis seviens [1],
Gabalitanum irruens,
Parabat omnes perdere
Deos nolentes colere.
Ps. Domine Dominus noster.

L'armée des Barbares en fureur fait irruption dans le Gévaudan, et s'apprête à faire périr ceux qui refusent d'adorer les dieux.

[1] Nous gardons l'orthographe du manuscrit.

Ant. Xristianorum populi,
Colentes nomen Domini,
Gredona montem possident,
Quos Alemanni obsident.

Le peuple chrétien, fidèle au nom du Seigneur, occupe la citadelle du mont Grèzes, assiégée par les Allemands.

Ps. In omino confido.

Ant. Quem obsidebat carnifex
Erat populi Pontifex
Privatus tunc sanctissimus
Vir moribus eximius.

Le très-saint pontife Privat, homme d'une rare pureté de mœurs, était alors évêque du peuple assiégé par ces bourreaux.

Ps. Domine quis habitabit.

Ant. Hic sedem quam habuerat
Mimati jam reliquerat,
Rupem cavatam habitans,
Terrenis nullis inhians.

Il avait quitté son ancienne demeure de Mende pour se dégager de tout souci de la terre et habiter une grotte creusée dans le roc.

Ps. Domine in virtute tua.

RESPONSORIA.

RÉPONS.

I. Solempnitatem martiris
Sancti Privati presulis
Psallentes cordis vocibus [1]
Dignis agamus laudibus,
— Qui carnis per martiria
Poli regnat in gloria.

Célébrons de cœur et de bouche [1] la solennité du saint évêque et martyr Privat ; adressons-lui de dignes louanges, car le martyre de sa chair lui vaut un trône de gloire au ciel.

℣. Favorem vitans populi,
Ante conspectum Domini
Studebat preces fundere
Pro subditorum requie.
Qui carnis, etc.

Il fuyait la faveur du peuple et, sous le regard de Dieu, aimait à répandre des prières pour la paix de son troupeau.

II. Montis manens tugurio,
Orabat jugi studio
Corpus domans jejuniis :
— Procedebat solempniis
Docere plebem subditam
Rectam tenere semitam.

Retiré dans un abri de la montagne, il priait continuellement et domptait sa chair par le jeûne. Aux jours de fêtes, il venait apprendre au peuple commis à sa garde, à marcher dans le droit chemin.

℣. Quem alloquens sermonibus
Vita fovet et moribus :
Post peracta colloquia
Grata petit latibula.
Procedebat, etc.

Il l'instruisait par sa parole, entretenait en lui la vie et les bonnes mœurs et, la prédication terminée, retournait à sa retraite bien-aimée.

III. Biennium transierat
Quo plebs obsessa fuerat
Cum fama prodens detulit
Quod Barbaros. . . .

Depuis deux ans son peuple était assiégé quand le bruit se répandit, et parvint aux oreilles des Barbares, que

[1] L'expression *psallentes cordis vocibus* ne peut guère passer dans le français : il faudrait dire : *Chantons avec les accents du cœur.*

— Pontificem sanctissimum
Non esse inter populum.

le saint Evêque n'était pas au milieu des siens.

℣. . . . .
Cetus malignus mittitur
Privatum ut exhibeant
Suisque captum proferant.
Pontificem, etc.

Une bande perverse est envoyée pour s'emparer de sa personne, et le montrer captif aux assiégés.

IV. Privatus orans saxea
Inventus est in cavea :
Ducitur in monticulum
Mimati vico proximum :
— Hortatur per interpretem
Ad plebis interniciem.

On trouve S. Privat en prières dans sa grotte du rocher ; on le conduit sur une hauteur voisine du faubourg de Mende et on l'exhorte par un interprète à trahir son peuple.

℣. Minis monent et precibus
Ut fiat hostis civibus,
Quos Deus liberaverat
Subjectos eis proferat.
Hortatur, etc.

On l'excite par menaces et prières à se faire l'ennemi de ses concitoyens et à livrer aux Barbares ceux que Dieu avait affranchis.

V. Sanctus presul intrepidus
Respondit sic gentilibus :
Miror vestram prudenciam
Tantam fari stulticiam,
— Ut me dicatis prodere
Quod Deus vult eruere.

Le saint Evêque, sans s'émouvoir, répond aux païens : Je m'étonne que dans votre sagesse vous disiez pareille sottise, et que vous m'engagiez à livrer ceux que Dieu veut sauver.

℣. Non est dignum vel competens
Ut liber fiat serviens,
Et que michi consulitis
Hec non sunt mei ordinis
Ut me dicatis, etc.

Il n'est point juste ni à propos que l'homme libre devienne esclave, et ce que vous me conseillez est indigne de mon rang.

VI. Fustibus ergo ceditur
Dehinc ad vicum ducitur :
Gentiles aras instruunt
. . . . congruunt :
— Ut tura det demonibus
Monetur vir egregius.

On le frappe avec des bâtons, puis on le conduit au faubourg. Les païens dressent des autels autour desquels ils se réunissent : et le Saint est invité à offrir de l'encens aux démons.

℣. Componunt sacrificia
Legi nostre contraria,
Ad execrandam rabiem
Invitant Xristi presulem.
Ut tura, etc.

Ils préparent des sacrifices contraires à notre loi et engagent le Pontife du Christ à partager leur exécrable fureur.

VII. Divina fretus gratia
Privatus inquit : Talia
Que semel dixi credite
Aut quicquid vultis facite.

Fortifié par la grâce de Dieu, Privat leur dit : Croyez à ce que j'ai dit une fois ; après cela, faites ce que vous voudrez.

— Insurgunt hostes accrius Flagris flammis ardentibus. ℣. Novo penarum genere In patris fremunt funere : Constancia pontificis Fit forcior suppliciis. Insurgunt, etc.	Les ennemis se lèvent plus furieux ; armés de tisons enflammés, ils frémissent de rage et préparent la mort du Pontife par des supplices d'un nouveau genre. La constance de l'Evêque est plus forte que les tourments.
VIII. Lictores lassi denique Cum nil possent proficere, Sanctum Privatum martirem Relinquunt jam exanimem. — Pace facta cum civibus Hostilis cedit cuneus. ℣. Egressi cives protinus Patris volvuntur genibus Inflicta lambunt [vulnera]	Les bourreaux se lassent enfin, et ne pouvant rien obtenir ils abandonnent le martyr S. Privat presque sans vie. La paix est signée avec les assiégés et l'armée ennemie s'éloigne. Les habitants sortent aussitôt, vont se jeter aux pieds de leur père et baisent les plaies qu'il a reçues..... (*Ici se termine le manuscrit.*)

III.

DU CHANT DE CET OFFICE.

Les quatre antiennes et les huit répons que l'on vient de lire nous donnent l'histoire du martyre de S. Privat. Les antiennes des premières Vèpres et les cinq premières de Matines — que nous n'avons pas — résumaient sans doute l'histoire du Saint jusqu'au moment de l'invasion des Barbares.

Sans nous arrèter au mérite littéraire de ce petit poëme, mérite qui n'échappera pas aux hommes de goût et de sens chrétien, disons seulement un mot de la musique qui accompagne les paroles.

Suivant un usage du temps, les huit tons du plain-chant sont employés dans leur ordre numérique. On peut constater ce procédé dans l'office du T.-S. Sacrement dans lequel la première antienne est du premier ton, la seconde du second, et ainsi de suite.

Il en est de même pour les répons.

Cette disposition artificielle est inférieure, il faut l'avouer, à l'ancienne manière, qui considérait avant tout le sens général de l'antienne ou du répons et employait le ton le plus propre à traduire la pensée exprimée par le texte. Aussi cette régularité dans l'ordre

des tons n'est-elle pas absolue, et l'on voit que, tout en adoptant ce système, les liturgistes du XIIIe siècle ne perdirent pas de vue les qualités expressives des différents tons. Leur mérite, sur ce point, consista à savoir accorder dans l'application deux procédés qui semblent s'exclure, savoir : Appliquer aux paroles un ton qui leur convienne, tout en disposant ces tons dans leur ordre numérique. Ils y réussirent parfois d'une manière surprenante.

C'est en musique, avec plus de difficultés à vaincre, le système des architectes romains, qui superposaient les différents ordres grecs dans un seul édifice, comme on le voit au Colisée. La beauté propre à chaque ordre, ou à chaque mode, perd quelque chose, mais de leur ensemble il résulte un nouveau genre de beauté qui n'est plus celle de chacun et qui rejaillit sur tous.

Arrêtons-nous à cette vue d'ensemble ; il faudrait pour donner plus de détails, mettre la notation de l'office sous les yeux du lecteur.

J. Germer-Durand,
des Augustins de l'Assomption,
Membre de la Société de Saint-Jean.

CONJECTURES

SUR

LES MÉDAILLES BAPTISMALES

DE L'ANTIQUITÉ CHRÉTIENNE ET DU MOYEN-AGE [1]

En même temps que le ministre du baptême donnait la robe blanche aux néophytes, il leur remettait, du moins à Rome et dans quelques autres contrées, une ou plusieurs pièces de monnaie. Cet usage ne paraît guère avoir préoccupé les liturgistes ni les numismatistes, et on ne trouve çà et là sur ce sujet que de rapides hypothèses. L'absence de monuments certains et la difficulté des textes nous réduiront aussi à ne formuler que des conjectures, mais nous croyons qu'elles approchent de bien près la vérité. D'ailleurs, en traitant cette question, nous éveillerons peut-être l'attention des numismatistes qui, sans la connaissance de certains textes, dégagés de leur obscurité, pourraient donner une fausse attribution à la catégorie de médailles dont nous faisons plus que soupçonner l'existence. Si le Comité des travaux historiques veut bien appeler sur ce point les recherches de ses membres et de ses correspondants, nous espérons que le problème qui nous préoccupe pourra être résolu par des monuments incontestables et sortir des limites de l'hypothèse dans lesquelles nous avons dû le circonscrire.

[1] Cette dissertation, adressée au Comité des Travaux historiques, a été publiée dans la *Revue des Sociétés savantes*. Désirant éveiller l'attention des numismates sur cette question, nous reproduisons ici cette communication, et nous la faisons suivre du bienveillant Rapport dont elle a été l'objet, à la section d'archéologie, de la part de M. Chabouillet, l'éminent conservateur des médailles de la Bibliothèque nationale.

Saint Zénon, évêque de Vérone, en trois endroits différents de ses poétiques traités, parle d'un denier qu'on donnait aux nouveaux baptisés. D'abord il énumère ce qui doit être également offert à tous : le pain eucharistique renfermé dans un linge, le vin consacré mêlé d'eau, le sel, le cierge, l'huile des onctions, la robe neuve et un denier. « Celui, ajoute-t-il, qui aura reçu ce denier de bon cœur, qui, après l'avoir reçu, ne le dédaignera pas, qui aura persévéré dans le travail jusqu'à la fin, possédera, quand la tour sera achevée, et en y demeurant, d'inestimables richesses [1] ; » c'est-à-dire que celui qui aura fait fructifier le denier, symbole des grâces baptismales, deviendra une des pierres précieuses de la Jérusalem céleste, figurée par une tour.

Dans un autre passage, l'auteur compare l'évêque, administrant le baptême, au baigneur des thermes attendant ce qui lui est nécessaire pour oindre et essuyer le corps de ses clients, et se préparant à donner aux néophytes « un denier d'or marqué par l'union d'une triple empreinte, » *denarium aureum triplicis numismatis unione signatum* [2]. Enfin, dans deux autres traités, également adressés aux néophytes, ici il fait encore allusion à ce denier sous le nom de *stipendium* [3], et là, il fait remarquer que « les chrétiens sont tous du poids de trois livres, marqués de la livre unique de la monnaie sacrée »: *Tripondes sunt omnes, numismatis sacri una libra signati* [4].

Des explications bien diverses ont été proposées. Pierre et Jérôme Ballerini, éditeurs des œuvres de saint Zénon, proposent de voir dans ce denier une image de la grâce qui s'épanche triplement par le baptême, la confirmation et l'eucharistie. D'autres commentateurs

[1] « Omnibus peræque unus panis cum lino, aqua cum vino, sal, ignis et oleum, tunica rudis et unus denarius quem qui libens acceperit, acceptumque non spreverit, sed in labore usque ad ultimum perduraverit, turri completa, inestimabiles divitias in ea commanens possidebit. » Lib. I, tract. XIV, ap. *Patrol. lat.*, t. XI, col. 359.

[2] « Jam balneator præcinctus expectat quod unctui, quod tersui opus est, præbiturus sedet denarium aureum triplicis numismatis unione signatum. » Lib. II, tract. XXXV, ap. *Patrol. lat.*, *ibid.*, col. 481.

[3] « Ne quem plus amare videatur aut minus, unam nativitatem, unum lac, unum stipendium, unam spiritus sancti præstat omnibus dignitatem. » Lib. II, tract. XLII, col. 492.

[4] Tract. XLIV.

veulent voir dans l'expression *denarius* une allusion à l'Eucharistie dont les espèces, dit Honorius d'Autun [1], avaient la forme d'un denier. D'après Maffei [2], ce pouvait être un médaillon de cire recouvert d'une feuille d'or, où se trouvait imprimé quelque symbole de la Trinité au nom de laquelle est administré le baptême. M. J. B. de Rossi [3] croit que l'expression obscure de S. Zénon signifie l'empreinte de trois monnaies sur une seule, symbole de la foi, de l'espérance et de la charité. M. l'abbé Martigny [4] suppose qu'il s'agit d'un médaillon décoré de trois poissons disposés en triangle, comme on en voit sur un couvercle d'urne baptismale de l'île Séeland, publié par Münter [5].

Il faut d'abord écarter les interprétations purement allégoriques. S. Zénon énumère des objets réels faisant partie de l'administration successive du baptême, de la confirmation et de l'eucharistie, — le pain eucharistique, l'eau, le vin, le sel, le cierge, l'huile, l'aube blanche ; — il n'est donc pas admissible que l'indication du denier, venant immédiatement après, puisse être prise dans un sens métaphorique. Le denier ne saurait non plus se rapporter à la communion, puisque le pain eucharistique figure déjà dans cette énumération. Il ne peut pas plus être question des médaillons de cire qui prirent le nom d'*Agnus Dei*, puisqu'ils étaient confectionnés avec les débris du cierge pascal et distribués aux néophytes le dimanche *in albis depositis,* c'est-à-dire huit jours après le baptême.

L'hypothèse de M. Martigny m'aurait paru assez vraisemblable, si les savantes études que M. le chanoine Davin a récemment publiées dans la *Revue de l'art chrétien* [6] sur l'antiquité du *chi*, X, considéré comme signe du christianisme et origine de la croix grecque et latine, ne m'avaient amené à penser, comme lui, que la triple empreinte dont parle Zénon est la triple barre que forme le monogramme du *chi* et de l'*iota*, ✳, composé des deux initiales d'Ἴησους Χριστός, ou bien celui qui se compose de deux initiales de XPICTOS, ☧. Saint Paulin,

[1] *De gemma animæ,* l. I, cap. LXVI.

[2] *Osservaz.*, t. VI, art. 1, p. 221.

[3] *Bulletino di archeologia,* 1869, n. 3, p. 57.

[4] *Dict. des ant. chrét.,* v° *Poisson.*

[5] *Symbol.,* p. 49, tab. I, n. 26.

[6] Dans son important travail sur la *Cappella greca* du cimetière de Priscille.

évèque de Nole, dit que c'est là une seule lettre composée de trois lignes formant six barres et exprimant tout à la fois l'unité de Dieu et la triplicité des personnes [1]. Les expressions dont il se sert ont une très grande analogie avec celles de saint Zénon, *denarium aureum triplicis numismatis unione signatum*. L'interprétation de M. Davin nous paraît si naturelle que nous ne voulons pas nous arrêter à l'hypothèse du triangle Δ qu'on ne trouve guère que dans quelques inscriptions de Carthage [2], et encore moins aux trois cercles entrelacés dont nous ne croyons pas qu'on ait jusqu'ici signalé d'exemple antérieur au XIIe siècle.

Le *denarius* de saint Zénon était-il une monnaie courante ou une médaille fabriquée exprès pour les fètes baptismales de Pàques et de la Pentecôte? Comme la qualification d'*aureus* ne saurait être prise dans un sens métaphorique, serait-ce là le denier d'or dont parle Pline le Naturaliste [3] et qui valait vingt-cinq deniers d'argent, par conséquent cent sesterces? La marque du denier romain fut d'abord X, puis ⚹, c'est-à-dire le chiffre 10 signifiant la valeur de dix as avec un 1 transversal indiquant sans doute l'unité qui était la livre. Les textes de S. Zénon et de S. Paulin se rapportent évidemment à ce dernier sigle, interprété dans un tout autre sens, et transporté, croyons-nous, sur des médaillons spéciaux destinés au baptême. Remarquons d'ailleurs que le mot *denarius* se prenait souvent, et surtout dans les textes du Nouveau Testament, pour une pièce de monnaie en général.

Dans les temps de persécution, alors que régnaient les lois protectrices de l'arcane, ces médaillons mystérieux étaient des tessères symboliques qui devaient servir aux chrétiens à se reconnaître entre eux, comme les poissons de verre ou de métal, percés d'un petit trou et qu'on suspendait au cou à l'aide d'un cordon [4]. M. J. B. de

[1] ... et una tribus firmatur littera virgis.
Sex itaque una notas simul exprimit, ut tribus una
Significet virgis Dominum simul esse ter unum.
(*Poem.* XIX, v. 627-630.)

[2] Cardinal Pitra, *Spicil. Solesm.*, t. IV, p. 497.

[3] *Hist. nat.*, XXXIII, 13.

[4] Allegranza, *Opusc. erudit.*, p. 107. — Le rapprochement de l'*ichtus* et du sigle dont nous nous occupons est un fait très caractéristique; or, M. Davin reconnait

Rossi a publié dans son *Bulletino di archeologia* [1] un certain nombre de médaillons des sept premiers siècles, représentant des colombes, des cerfs, la mission des apôtres, le monogramme du Christ, le Bon-Pasteur entouré de brebis que garde un chien fidèle, et il croit avec raison qu'un certain nombre d'entre eux, surtout ceux qui sont percés d'un trou, ont été donnés aux néophytes le jour même de leur baptême. Nous présumons que les médaillons marqués du chrisme doivent être le *denarius* dont parle le saint évêque de Vérone. Du temps du secret des mystères, c'était là un signe dont les initiés pouvaient seuls connaître la valeur, et il ne serait pas impossible, comme le remarque M. Davin, que cet usage ait été inspiré par ce verset de l'Apocalypse (II, 17) : « Que celui qui a des oreilles entende ce que l'Esprit dit aux Églises : Au vainqueur je donnerai la manne cachée et je lui donnerai encore un caillou (ou jeton) blanc sur lequel est écrit un nom nouveau que personne ne connaît, si ce n'est celui qui le reçoit. »

Quand la discipline de l'arcane eut disparu par suite du triomphe et de la diffusion du Christianisme, la tessère baptismale ne fut plus qu'une médaille commémorative ; mais on devait, dans un certain nombre d'églises, perpétuer cette cérémonie, parce que, croyons-nous, la distribution de ces monnaies avait une signification symbolique que nous laisse deviner saint Zénon. Il nous dit que celui qui veut faire partie de la Jérusalem céleste ne doit point dédaigner ce denier après l'avoir reçu, et par là nous comprenons qu'il doit ne pas le laisser improductif, mais le faire valoir par son industrie. C'est évidemment la mise en scène de la parabole évangélique des talents, et nous sommes confirmé dans cette opinion par le nombre de dix siliques qu'on donnait aux néophytes dans l'Église romaine. On voulait, par ce rite frappant, leur persuader qu'ils devaient faire fructifier les grâces baptismales qu'ils venaient de recevoir et imiter le bon serviteur de l'Évangile qui, ayant reçu cinq talents, en rapporte dix à son maître et dont il mérite cet éloge : « C'est bien, bon

un denier baptismal figuré sur un marbre du Musée de Latran, où l'on voit, au-dessus du Poisson, emblème mystérieux du Christ, un disque contenant un X traversé horizontalement d'un *iota*.

[1] 1869, nos 3 et 4.

et fidèle serviteur; puisque vous avez été fidèle dans les petites choses, je vous donnerai un grand bien à gouverner. Entrez dans la joie de votre Seigneur [1]. » Si le symbolisme, dans le rite de Rome, est plus accentué en raison du nombre des pièces, il n'en existe pas moins dans celui de Vérone. On comprend fort bien qu'on se soit borné à une seule pièce, quand elle était en or, pour ne pas rendre cette cérémonie trop onéreuse pour les parrains qui, sans doute, fournissaient ces médaillons en même temps que l'aube baptismale.

Rappelons-nous encore que Jésus-Christ a comparé la vie éternelle à un denier : aussi le denier est-il devenu pour les saints Pères, quand ils commentent l'Écriture-Sainte, l'image du bonheur des Cieux. Le don de ce denier signifiait donc que par le baptême on conquérait des droits assurés à la félicité suprême.

Ailleurs on s'est contenté de pièces d'argent ou de cuivre. Le premier, le sixième et le septième Ordre romain disent que le pontife, après l'onction verticale, donne à chaque néophyte une robe blanche, un chrémeau et dix siliques [2]. On lit *syclos* dans le septième Ordre romain qu'a publié Mabillon dans son *Museum italicum* [3], mais c'est là évidemment une faute d'impression. Cette même prescription est mentionnée dans le Sacramentaire de Gellone [4], dans un Ordre baptismal postérieur à l'an 1000 qu'a publié Dom Martène [5] et dans le traité *des divins offices,* œuvre anonyme du XI[e] siècle, faussement attribuée à Alcuin [6].

On a donné le nom de *siliques* aux fruits du caroubier et de l'arbre de Judée, et par extension, aux fruits capsulaires bivalves dont l'intérieur est partagé en deux loges distinctes par une cloison longitudinale. Par analogie, on a désigné sous le même nom un poids ayant pour étalon une graine telle que la fève, la lentille, la

[1] Matth., XXV, 21.

[2] « Et (pontifex) dat singulis stolam candidam, et chrismale et decem siliquas. » *De Sabbat. Sancto.*

[3] T. II, p. 83.

[4] D. Martène, *De ant. Eccl. rit.,* l. I, c. I, art. 18, n. 6.

[5] *Ibid.*, n. 8.

[6] « Postquam vero vestiti fuerunt (infantes), deportantur ante pontificem ad confirmandum; quibus dat singulis stolam candidam, chrismalem et decem siliquas, et sic vestiuntur. » *De div. offic.*, cap. *de Sabbat. S. Paschæ.*

caroube, etc., et une petite monnaie ayant le même poids. Mais comme l'étalon végétal variait selon les pays, il est difficile de toujours bien fixer la valeur de cette monnaie. On prétend que la silique d'argent d'Alexandrie valait à peu près 1 fr. 50 cent. de notre monnaie. Chez les Romains, la silique, considérée comme poids, valait la sixième partie du scrupule et la cent quarante-quatrième partie de l'once. Comme monnaie, c'était, selon Guillaume Budée [1], la vingtième partie du sol; la vingt-quatrième partie seulement, d'après Isidore de Séville [2] et Du Cange [3]. Saint Grégoire le Grand nous apprend qu'il y en avait en or [4].

Gottlieb Pœssler prétend [5] que les siliques dont parlent les Ordres romains et le faux Alcuin n'étaient autre chose que des gousses légumineuses, et que leur don avait pour but de faire comprendre aux néophytes que les innombrables rites ajoutés à l'institution du Christ devaient être réputés comme ne valant pas plus que des cosses de pois : nous ne croyons pas nécessaire de réfuter sérieusement cette boutade protestante. Maffei [6] et M. Cesare Cantù [7] ont cru que les siliques en question n'étaient que des espèces d'*Agnus Dei :* nous avons déjà répondu à cette hypothèse.

Nous croyons qu'il y a identité entre le *denarius* de Zénon et la silique des Ordres romains; que c'est là, non point la monnaie particulière qui était ainsi nommée, mais un terme général qui désigne de petites monnaies, ou plutôt de petits médaillons en or, en argent ou en bronze, marqués d'abord du monogramme du Christ et, plus tard, quand le chrisme eut disparu, marquées d'un signe religieux quelconque, de la croix, par exemple. Il doit exister de ces pièces baptismales dans les grandes collections numismatiques, et si elles ont passé inaperçues ou qu'on leur ait donné d'autres attributions, c'est que l'attention ne s'est point portée sur la question que nous traitons en ce moment.

[1] *De asse.*

[2] *Origin.*, l. XVI, c. XXIV.

[3] *De imp. Constant. numism.*

[4] L. XI, ep. II.

[5] *De albatis dissert.*, p. 10.

[6] *Osservaz.*, t. VI, art. 1, p. 221.

[7] *Hist. univ* , VIIe époque, ch. XIX.

Nous avons exposé quel devait être le symbolisme du denier et de la silique. Nous n'avons plus à y revenir que pour noter deux opinions que nous rejetons. Trombelli [1] se demande si ce n'était pas une manière d'enseigner aux nouveaux baptisés qu'ils devaient être charitables envers les pauvres. Visconti [2] s'imagine que ce don avait pour but de détruire les calomnies représentant les évêques comme vendant les choses saintes. Pour prouver le contraire et montrer qu'ils n'avaient en vue que le salut des âmes, les pontifes auraient non seulement refusé les offrandes des néophytes, mais ils leur auraient fait cadeau de quelques monnaies.

Ce rite est loin d'avoir été très répandu, puisqu'il n'est guère mentionné que dans les monuments liturgiques que nous avons cités. Nous n'en trouvons aucune trace, Zénon excepté, dans les écrivains des quatre premiers siècles. Il n'en est plus question dans le onzième Ordre romain, qui date du commencement du XIIe siècle, ni dans le douzième Ordre, rédigé sous le pontificat de Célestin III, ce qui doit nous faire supposer que cet usage liturgique avait disparu au XIIe siècle.

Peut-être pourrait-on y rattacher la distribution que jadis, en Grèce, les parrains faisaient aux assistants, de monnaies d'or ou d'argent à l'effigie grecque, ou de ces petites pièces d'or turques que le peuple désigne sous le nom de *florins*. Aujourd'hui ces monnaies sont remplacées par des médailles commémoratives appelées μαρτυριατικά, que les témoins de la cérémonie portent au cou pendant quelques jours. Ces petites pièces d'orfévrerie, ordinairement en cuivre doré, représentent d'un côté la naissance du Sauveur et de l'autre son baptême [3]. Quant à l'enfant, il ne reçoit pas de médaille, mais, dans quelques contrées de la Grèce et surtout en Russie, on lui attache au cou une petite croix d'or ou d'argent, souvenir baptismal qui doit le suivre jusque dans la tombe.

L'abbé J. Corblet.

[1] *De baptismo*, t. IV, p. 319.

[2] *De antiq. bapt. ritib.*, l. IV, c. XIX.

[3] Bezolles, *Science des religions*, p. 137.

RAPPORT

SUR LA DISSERTATION PRÉCÉDENTE

lu à la section d'Archéologie du Comité des Travaux historiques

PAR M. CHABOUILLET

Conservateur des Médailles de la Bibliothèque nationale

Le savant Directeur de la *Revue de l'Art chrétien* a adressé au Ministère une dissertation qu'il a modestement intitulée : *Conjectures sur les médailles baptismales de l'antiquité chrétienne et du moyen-âge*. La Section m'a fait l'honneur de me charger de donner mon avis sur cette dissertation et, bien malgré moi, j'ai tardé à m'acquitter de ce devoir. Je le regrette d'autant plus qu'il y a lieu de remercier notre zélé correspondant de nous avoir réservé la primeur de son intéressant travail et que je demanderai à la Section d'en ordonner la publication dans le plus prochain numéro de la *Revue des Sociétés savantes*.

Si je fais cette proposition, ce n'est pas que le sujet soit neuf; on l'a souvent traité, et il l'a été dans ces derniers temps par M. le chevalier J.-B. de Rossi et par M. l'abbé Martigny, tous deux cités par M. l'abbé Corblet. Ce n'est pas non plus que M. l'abbé Corblet ait résolu définitivement le problème auquel il vient de s'attaquer, celui d'identifier telles ou telles médailles avec la description, dans le passage unique où il en soit parlé, du denier d'or qu'à Rome et en quelques autres contrées, à Vérone par exemple, on donnait aux néophytes au moment de leur baptême. Ainsi que l'indique le titre de son mémoire, le savant ecclésiastique a simplement exposé des conjectures, et ces conjectures, il le dit lui-même, se rapprochent beaucoup de celles de M. de Rossi, que l'on peut lire dans le travail remarquable du célèbre archéologue romain auquel je viens de faire allusion et qui remonte déjà à près de dix années [1]. Je n'ai même pas l'espoir, comme M. l'abbé Corblet, de voir surgir d'une collection française une pièce jusqu'à présent inconnue qui vien-

[1] *Bullettino di archeologia cristiana. Anno settimo. 1869.* « Le medaglie di devozione dei primi sei o sette secoli della chiesa. » V. p. 33 à 46 et 50 à 64, surtout p. 56, 57 et 58.

drait éclairer d'un jour nouveau cette difficile question. C'est en Italie, c'est à Rome, qu'il y a chance de faire une semblable découverte ; mais il m'a semblé, ainsi qu'à notre correspondant, et il semblera peut-être aussi à la Section, qu'il ne serait pas inutile d'éveiller encore une fois l'attention des numismatistes et des archéologues sur les médailles baptismales de l'antiquité chrétienne en particulier, et en général sur les médailles de dévotion des six ou sept premiers siècles de l'Église. D'ailleurs, le mémoire de M. l'abbé Corblet renferme des idées propres à l'auteur qui méritent d'être mises en lumière ; on le lira dans la *Revue des Sociétés savantes*, je l'espère du moins ; je n'ai donc pas à en faire l'analyse. J'indiquerai seulement ce qui fait la grande difficulté de la question traitée par M. l'abbé Corblet et je présenterai des observations de détail à ce sujet.

Saint Zénon, évêque de Vérone, paraît avoir seul parlé de monnaies ou de médailles que l'on donnait aux néophytes au moment de leur baptême. Le saint prélat, après avoir énuméré divers rites de cette cérémonie, s'exprime en ces termes : « Denarium aureum triplicis numismatis unione signatum [1]. »

C'est là le texte dont l'obscurité a fait et fera peut-être toujours le désespoir des commentateurs de saint Zénon. Comment imaginer une pièce de monnaie, un denier d'or, lequel serait marqué par *l'union d'une triple monnaie?*

Telle serait cependant la traduction du latin de saint Zénon, si l'on devait prendre le mot *numisma* dans son sens habituel ; mais M. de Rossi et M. l'abbé Corblet s'accordent à ne pas traduire ici *numisma* par monnaie. Tous deux prennent ce mot dans son acception secondaire et peu usitée de *type*, *empreinte, effigie, figure.*

« Interdum sumitur pro imagine in nummo impressa. » Ces paroles sont la définition du second sens de *numisma* dans le dictionnaire de Forcellini [2], qui s'appuie sur un exemple unique emprunté à deux vers de Prudence, où il est impossible de ne pas re-

[1] Lib. II, tract. XXXV.

[2] *Totius latinitatis lexicon*, etc. Édit. de Leipzig, 1839, v° *Numisma.* M. L. Quicherat mentionne également cette acception secondaire du mot *numisma* dans son *Dictionnaire latin-français.*

connaître le sens d'*effigie* à *numisma* qui là se trouve rapproché de *nummis* :

Et Cæsar agnoscit suum,
Numisma nummis inditum [1].

Partant évidemment de cette interprétation du mot *numisma*, M. de Rossi voit dans le rite du denier d'or un souvenir de la parabole des talents, et reconnaît dans la définition de saint Zénon une allégorie des trois vertus chrétiennes, la foi, l'espérance et la charité. Quant à M. l'abbé Corblet, il suppose que le saint évêque a voulu parler d'une sorte de matérialisation de la Trinité, comme serait la triple barre que présente la figure d'un chrisme composé seulement de trois éléments, les deux jambages du X et le jambage unique du P.

Je me garderai de choisir entre ces interprétations. Pour ingénieuses qu'elles soient, ni l'une ni l'autre ne me satisfait complètement ; mais toutes deux me paraissent devoir être prises en sérieuse considération par ceux qui tenteraient une nouvelle interprétation de l'énigmatique passage de saint Zénon.

En ce qui concerne le denier d'or lui-même, M. l'abbé Corblet pense que ce n'était pas une véritable pièce de monnaie, mais une sorte de médaille frappée *ad hoc*. A cet égard, je partage son sentiment ; surtout parce que je suis persuadé, avec M. de Rossi, qu'il faut en chercher des imitations en métal moins précieux parmi les curieuses médailles de dévotion des six ou sept premiers siècles de l'Église, analogues à celles que le savant romain a fait connaître dans le Mémoire cité plus haut ; dans le nombre, il s'en trouve sur lesquelles on remarque précisément la figure du chrisme dont parle M. l'abbé Corblet.

CHABOUILLET,
Secrétaire de la Section d'archéologie.

[1] *Aurelii Prudentii Clementis carmina, recensuit et explicavit Theodorus Orbardus.* Tübingen, 1845, 1 vol. in-8°. (V. *Peristephanon*, liber II, v. 95, p. 199.)

ICONOGRAPHIE DE S. JEAN L'ÉVANGÉLISTE

SIMPLE PROGRAMME

1. *Excellence du saint.* — L'excellence et le mérite réel de l'homme, de l'être créé et intelligent en général, ont leur principe, leur mesure dans l'union avec Dieu, source infinie de toute perfection. Plus cette union est intime, plus est grande la perfection qui rejaillit sur l'être créé ; plus aussi il acquiert de droits à notre vénération. Si nous adorons la sainte humanité de Notre-Seigneur Jésus-Christ, c'est parce qu'elle est hypostatiquement et indissolublement unie au Verbe éternel, au Fils de Dieu. Si nous rendons un culte exceptionnel à la sainte Vierge, c'est à cause de sa maternité divine, laquelle la rapproche de Dieu autant qu'une pure créature en est capable. C'est encore en vertu du même principe que le chaste Époux de Marie, le père putatif de N. S. jouit, en comparaison des autres saints, des honneurs privilégiés que lui décerne l'Eglise.

Après le père nourricier de J.-C., vient le disciple que Jésus aimait. S. Jean a été choisi pour représenter dans sa personne la grande, l'innombrable famille spirituelle dont il est le premier-né. Sans appartenir à la Sainte Famille, il en fut l'enfant adoptif ; et l'on conçoit combien ont dû être étroits, dans l'ordre des affections, les liens qui unissaient l'apôtre-vierge au divin Jésus et à Marie Immaculée.

2. *Fécondité du sujet à traiter.* — A ce titre, pour ne pas parler des autres, S. Jean tient une place d'honneur non seulement dans la vénération des fidèles, mais encore dans le domaine de l'art chrétien. « Le rôle qu'il occupe dans l'iconographie chrétienne, dit

« un grave auteur [1], est d'une importance telle qu'à certains « égards elle dépasse celle de S. Paul et balance celle de S. Pierre. « Il s'agit ici de tout ce que l'idée de la famille et de l'amitié la « plus pure n'exprime qu'imparfaitement ici-bas. » Ce n'est pas en vain que l'Église proclame que le disciple bien-aimé mérite d'être grandement honoré : *Valde honorandus est beatus Joannes.*

Aussi la piété chrétienne fut-elle puissamment secondée par le génie de l'art : témoins, les innombrables productions enfantées sous son inspiration et dont il a doté l'Orient aussi bien que l'Occident. Mosaïques, fresques, images de toute sorte et de toute grandeur, miniatures, gravures, médaillons, ivoires, sculptures, bas-reliefs, aucune branche de l'iconographie, prise dans son sens le plus large, n'a été inféconde. En ne réunissant qu'une faible partie de ce qu'elle a produit, il y aurait de quoi former tout un musée.

3. *Sources et travaux subsidiaires.* — Dans cette surabondance des matières, l'obligation de choisir, de se borner, devient indispensable. Un travail d'ensemble, embrassant des sujets aussi variés et nombreux, exige, en outre, beaucoup de suite, de l'enchaînement et de la méthode. On ne saurait l'entreprendre sans préparatifs. Avant tout, il faut étudier les *sources*, parmi lesquelles les Livres saints, en particulier le Nouveau Testament, viennent au premier rang, non seulement parce que le texte sacré contient le récit de la vie et des actes du saint apôtre, mais encore parce qu'il doit servir de règle dans l'interprétation des principaux monuments d'iconographie y relatifs, et ajouter son contrôle aux traditions légendaires qui vinrent s'y joindre par la suite. Est-il nécessaire d'ajouter que le livre de l'Apocalypse, plein de visions mystérieuses et source de tant d'inspirations artistiques, mérite une attention des plus sérieuses ?

Cette étude préliminaire des *sources* ne serait pas complète sans deux travaux subsidiaires dont tout le monde reconnaîtra, je pense, l'extrême utilité, sinon la nécessité. Le premier contiendrait un aperçu succinct des écrits spécialement consacrés à S. Jean l'Évangéliste, étudié au point de vue de l'art. Ce serait la *Bibliographie*

[1] M. Grimouard de Saint-Laurent, dans son excellent *Guide de l'Art chrétien*, t. V, p. 211.

iconographique de S. Jean. Il existe bien des ouvrages qui lui fourniraient de précieux matériaux, et par l'analyse desquels il serait sage de commencer. Je nommerai quelques-uns de ceux que j'ai sous la main, par exemple, le *Guide de l'Art chrétien*, par M. Grimouard de Saint-Laurent, les *Annales de l'Archéologie*, par feu Didron, la *Revue archéologique*, la *Revue de l'Art chrétien*, les *Caractéristiques des saints dans l'art populaire*, par le P. Cahier, ainsi que ses *Mélanges*, ses *Nouveaux Mélanges* et son commentaire magistral des *Vitraux de Bourges, le Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, par M. l'abbé Martigny (2e édition, 1878), *l'Hagiographie du diocèse d'Amiens*, par M. l'abbé Corblet, *Description de l'île de Patmos*, par M. Guérin, etc. On doit consulter également le *Guide de la peinture byzantine*, publié par Didron aîné, avec collaboration de M. Paul Durand, et les *Guides* moins connus, mais non moins instructifs, dont se servent les iconographes russes, serbes ou bulgares.

Un autre travail que j'appellerais *Ecclésiologie de saint Jean*, contiendrait un inventaire, le plus complet possible, des églises, chapelles ou monastères placés sous le vocable du saint apôtre en Occident comme en Orient. Nommons-en quelques-unes.

Les églises dédiées à saint Jean remontent à une haute antiquité. Dans le baptistère de *Saint-Jean de Latran*, bâti par Constantin, une des deux chapelles fut dédiée au Ve siècle par le pape Hilaire à notre saint, l'autre au saint précurseur. Presque en même temps, à Ravenne, Galla Placidia, veuve de l'empereur Honorius, érigea la magnifique église qui existe encore et qui est pleine des souvenirs de la grâce qu'elle avait obtenue par l'intercession de saint Jean. On le voit sur une des fresques tenant le gouvernail et dirigeant le vaisseau qui portait l'impératrice avec sa famille, à travers les flots de la mer en tempête. A Rome, encore, il existe deux autres églises placées sous son vocable : Saint-Jean devant la porte Latine, élevée en 772 à l'endroit où il fut plongé dans une chaudière d'huile bouillante ; et Saint-Jean in Oleo, petite chapelle ronde près de la précédente, et où l'on prétend que se trouvait la chaudière, instrument de son supplice. A Patmos, il y a un couvent de Saint-Jean, du XIe siècle.

En France, il y a peu d'églises dédiées en l'honneur de l'Évangéliste, surtout si on les compare à d'autres pays, la Russie, par exemple, où elles abondent, sans jamais se confondre avec celles de saint

Jean-Baptiste. A Paris, nous avons seulement la chapelle de l'ancien collège Dormans-Beauvais [1], appartenant aujourd'hui aux Dominicains, et une petite chapelle latérale en l'église de Saint-Séverin, ornée de magnifiques fresques de Flandrin. Il y a aussi un autel, avec un tableau de saint Jean, à Notre-Dame des Victoires. L'église actuelle de Notre-Dame de Lorette a remplacé la chapelle de Saint-Jean-Porte-Latine, qui dépendait de la paroisse de Saint-Eustache et lui servait de succursale. A l'aide de l'*Inventaire des richesses d'art en France*, publié récemment par le Ministère de l'Instruction publique, on trouverait bien des objets d'art relatifs au culte de notre saint. Que serait-ce si l'on consultait les inventaires analogues des autres pays? Peut-être se verrait-on obligé de se restreindre en s'arrêtant, par exemple, à l'époque de la Renaissance.

Toutefois on devrait, alors même, tenir compte des différences qui existent, sous le rapport du progrès esthétique, entre l'art occidental et l'art oriental, et de la fidélité avec laquelle celui-ci conserve jusqu'à nos jours les traditions religieuses, depuis longtemps éteintes dans l'Occident,

4. *Méthode comparée.* — C'est aussi la raison qui nous engage à recourir dans le travail projeté à la *méthode comparée* dont l'application devient de nos jours de plus en plus goûtée des hommes de science. Déjà nous avons une philologie comparée, une mythologie comparée, pour ne citer que les exemples le plus en vogue. Pourquoi ne pas employer la même méthode quand il s'agit d'iconographie? Dernièrement, M. Félix Clément nous a retracé l'*Histoire des beaux-arts chez tous les peuples et à toutes les époques* [2]. Voilà un cadre bien autrement vaste et difficile à remplir; il l'a rempli cependant avec un talent et une science qui lui font honneur. Une iconographie comparée de saint Jean serait-elle plus difficile à faire? après tant de travaux partiels où ce sujet a été traité plus ou moins directement, le gros de la besogne, on peut le dire, est déjà fait. Il s'agirait de réunir les éléments disséminés de toute part, de les réviser, les coordonner et les présenter dans une synthèse harmonieuse et bien nourrie.

[1] *Le Collège Dormans-Beauvais,* etc., par le P. Chapotin, O. P. Paris, 1870.

[2] Grand vol. in-8° de 680 p., avec 150 gravures sur bois. Paris, Didot, 1879.

5. *Division du sujet.* — La marche à suivre dans ce travail est indiquée par la nature du sujet. Il conviendrait de retracer d'abord les types traditionnels du saint et les attributs qui le distinguent des autres. Nous le considérerions ensuite dans les moments les plus mémorables de sa vie apostolique depuis la vocation jusqu'au trépas, notamment à la cène, au pied de la croix, dans son martyre à Rome, son exil à Patmos, sa mort et enfin dans sa gloire posthume.

6. *Types iconographiques de saint Jean.* — Les *Guides du peintre* cités plus haut contiennent le *signalement* du saint, qui permet de le reconnaître dans les productions de l'art byzantin ou gréco-russe. Il existe deux types de saint Jean fort distincts l'un de l'autre, suivant qu'on le représente dans la fleur de l'âge ou dans la vieillesse. Le premier type semble avoir les préférences de l'art occidental, qui voit dans saint Jean la personnification de la pureté, de la force et de la grâce. Le type de vieillard se rencontre plus souvent dans l'art oriental, quelquefois même là où l'art occidental le représente plein de jeunesse et rayonnant de beauté.

C'est une licence artistique et un anachronisme que de donner à saint Jean écrivant son Évangile ou son Apocalypse les grâces d'un jeune homme; comme c'en est une autre de faire de lui un vieillard au moment où il assistait à la mort du Sauveur.

Un modèle de type de saint Jean brillant de jeunesse se trouve dans la « *Tradition des Clefs* », carton de Raphaël, conservé aujourd'hui à Hamptencourt; et mieux encore dans le dessin préparatoire pour ce carton. (Voir le *Guide de l'Art chrétien*, V, 212.) Le tableau du Dominiquin, que tout le monde connaît, est aussi un fort beau modèle, quoique tout différent quant à l'expression qu'a voulu rendre l'artiste. Ici, c'est l'écrivain inspiré; là c'est un disciple en prière devant le divin Chef de l'Église.

Le type de vieillard a été offert par le peintre Angélique dans le groupe des apôtres. Le pieux artiste a donné à son héros l'expression d'une douceur non pareille, unie à une rare vivacité dans le regard.

On peut voir les deux dessins (de Frà Angelico et de Raphaël) dans l'ouvrage de M. Grimouard de Saint-Laurent, auquel j'ai fait de nombreux emprunts. (V. p. 211.)

7. *Attributs de saint Jean.* — *a*) L'attribut le plus anciennement

assigné à chacun des apôtres, étant l'instrument de son supplice, saint Jean, à qui l'Église décerne aussi le titre de martyr, porte à la main une cuve, comme cela se voit, par exemple, sur la châsse des grandes reliques, à Aix-la-Chapelle.

b) Plus tard, la cuve ou chaudière fit place à une coupe d'où sort un serpent ou un dragon, allusion au breuvage empoisonné que l'apôtre avait bu sans en recevoir aucun mal et dont Honorius d'Autun fait mention, d'après le récit attribué à Abdias. (Cf. *Caractéristiques des Saints,* t, I, p. 172). Quoi qu'il en soit de cette légende, le calice avec ou sans serpent est un attribut fixe de saint Jean, apôtre-martyr. Sur une peinture d'Oxford, la robe de saint Jean est toute brodée d'un semis de petites coupes.

c) En qualité d'évangéliste et d'écrivain sacré, il est on ne peut mieux caractérisé par le moyen de l'aigle, auquel on fait parfois porter dans le bec une écritoire et une plume. Il y a ici plusieurs remarques à faire. Tantôt, le roi des oiseaux se tient à son côté ou au-dessus de sa tête ; tantôt, l'évangéliste a lui-même une tête d'aigle ; tantôt enfin, il est accompagné de l'aigle et de la sagesse divine ayant la forme d'un ange ailé.

d) Au lieu de l'aigle, il a parfois le lion, symbole attribué ordinairement à saint Marc, à qui, dans ce cas, on assigne l'aigle. Cette permutation, aujourd'hui entièrement inconnue dans l'art occidental, y avait été jadis d'un usage plus fréquent et attirait l'attention de saint Augustin qui en fait mention. Elle n'est point rare dans l'art byzantin, et notamment dans l'iconographie russe où une certaine école qui se pique d'avoir conservé les anciennes traditions dans leur pureté primitive, continue encore à représenter saint Jean avec un lion, et saint Marc avec un aigle.

e) Quelquefois, l'aigle est remplacé par une perdrix posée sur la main de l'apôtre bien-aimé : on sait pourquoi. Un jour, le vénérable vieillard fut visité par un chasseur qui se scandalisa de le voir caresser une perdrix en guise de passe-temps. Mon fils, lui dit l'Apôtre, tenez-vous toujours votre arc bandé ? — Non, assurément, car il perdrait vite sa vigueur. — Eh bien, reprit saint Jean, l'esprit de l'homme a besoin aussi parfois de se détendre.

f) A la cathédrale de Chartres, sous la rose du midi, saint Jean se trouve sur les épaules d'Ézéchiel, comme les trois autres évan-

gélistes sur les épaules d'autant d'autres prophètes — association bizarre en apparence mais qui ne manque pas d'avoir un sens profond. (V. *Caract. des Saints*, t. I, 398.)

g) En Orient, on associe volontiers à saint Jean écrivant son Évangile, le disciple Prochore, à qui il le dicte. — Rien n'est plus ordinaire que de le voir muni d'un livre et d'un rouleau, symbole de sa sublime doctrine. Si le livre des Évangiles est, dans l'art byzantin, l'attribut obligé des Pontifes, il est à plus forte raison celui de saint Jean qui porte en Orient le titre de *Théologien*, par excellence.

h) Ailleurs, quand il écrit le livre de l'Apocalypse, on le met auprès d'une église ou en présence de sept coupoles, censées représenter les sept églises d'Asie, aux évêques desquelles il a adressé ses monitions.

i) Il ne serait point étonnant qu'on lui mît quelquefois dans la main une *tine,* espèce de cuve dont se servent les vignerons. C'est que le peuple, en France, appelle le 6 mai *Saint-Jean-porte-latine;* en conséquence, il lui fait *porter la tine*, jeu de mots semblable à celui qui a fait de saint Jean le patron des libraires et des imprimeurs, parce qu'ils *portant latinum.*

j) Enfin, il existe à Pise une statue sculptée par Jean de Pise et qui servait autrefois à supporter la chaire de la cathédrale. Elle représente un prophète et un apôtre portant à la main une balance et une banderolle sur laquelle on lit ces mots du Psalmiste : *Veritas de terra orta est et justitia de cœlo prospexit.* M. Grimouard de Saint-Laurent croit que c'est la statue de saint Jean. S'il en était ainsi, il faudrait assigner au grand apôtre un nouvel attribut demeuré jusqu'ici complètement ignoré.

8. *Circonstances mémorables de sa vie.* — Sans nous arrêter à la vocation de saint Jean ou à la transfiguration de N.-S. [1] dont il a été un des témoins, venons à la Cène.

Plusieurs questions sollicitent ici l'attention de l'iconographe, et d'abord la pose de l'apôtre :

1° Depuis quand le représente-t-on reposant sur le sein du Sau-

[1] On connaît le beau tableau de Raphaël. L'ensemble de la vie de S. Jean est reproduit sur un vitrail de la cathédrale de Bourges, et sur les mosaïques d'un transept de Saint-Marc à Venise.

veur ? Sans donner une réponse catégorique, je nommerai la miniature grecque dans un évangile du couvent de Gaénati, au Caucase, du IXe siècle [1].

2° De quel côté doit-on placer saint Jean ? Il doit être à la droite de N.-S. (V. *Le Guide*, II, 109, IV, 270, 273) ; quelquefois cependant il occupe le côté gauche.

3° Ordinairement, il est représenté assis, ainsi que les autres apôtres, et comme le demande le texte évangélique (*recubuit supra pectus*). Cependant il existe plusieurs peintures et mosaïques, depuis le VIIe au XIIe siècle, où les apôtres se tiennent debout, quelquefois même partagés en deux groupes, dont l'un reçoit la sainte Communion sous les espèces du pain, l'autre sous celles du vin. Cette particularité a sa raison d'être dans le rite oriental d'après lequel, encore aujourd'hui, les fidèles communient debout. Dobbert a écrit là-dessus une intéressante monographie, citée plus haut. Plus tard, l'art byzantin revint à la manière plus conforme au texte et à l'usage universel de l'art occidental, qui a produit le chef-d'œuvre connu de Léonard de Vinci.

On représente aussi saint Jean communiant de la main de N.-S. Ainsi l'a fait le B. frà Angelico dans sa *Communion des apôtres*, qui se trouve à Florence. « Il y a épuisé, dit l'auteur du *Guide de l'art* « *chrétien*, tout ce qu'il avait de suavité et de ferveur dans l'âme, « de délicatesse dans le maniement du pinceau, pour donner dans « cette communion le plus parfait modèle des dispositions que de- « mande de nous un acte si saint. » (V, 215).

Enfin, il est des peintures où saint Jean figure seul avec N.-S. C'est alors que l'art approche plus près de la réalité de la position où il fut donné au disciple bien-aimé de se trouver.

9. *Saint Jean au pied de la croix.* — Ce sujet a été diversement représenté. Tantôt saint Jean se tient à genoux, comme, par exemple, dans la fresque de Saint-Clément, à Rome, du XIe siècle, dans un triptyque grec de la Bibliothèque nationale de Paris, dans le crucifiement mystique de frà Angelico (V. *Guide*, I, 76, et pl. XIII), etc.;

[1] Il n'en existe plus qu'une copie appartenant au Musée chrétien de l'Académie de Saint-Pétersbourg. V. Dobbert, *Die darstellung des Abendmahls durch die byzantinische kunst*. Leipzig, 1873.

mais habituellement il est debout. Tantôt on lui attribue un geste de douleur (Ibid. IV, 314, 324). Tantôt on lui fait tenir la main droite appuyée contre la joue, comme dans une miniature du XIVe siècle et sur une foule des crucifix russes, où le même geste est attribué aussi à la Mère de Dieu.

Il n'est pas rare de trouver saint Jean sur la branche gauche de la croix, en regard de Marie (t. II, 364, 366, 368), soit en plein, comme sur la croix de Théolinde, à Monza, et sur celle d'Ahètze; soit seulement à mi-corps.

On lui donne un livre à la main pour signifier qu'il était destiné à répandre la connaissance du mystère de la croix (IV, 320).

10. *Martyre de S. Jean* (*à la porte Latine*). — Le fait de son supplice dans une cuve d'huile bouillante est constaté par l'histoire et par la tradition constante de l'Église qui en célèbre la mémoire le six du mois de mai.

Ce sujet a été traité par Raphaël dans une des fresques qui ornent la villa Magliana, située dans les environs de Rome.

A l'église de Saint-Séverin, à Paris, le même sujet est peint sur la paroi opposée au petit autel de la chapelle de l'apôtre bien-aimé. Cette peinture appartient au pinceau de Flandrin, ainsi que les autres fresques de la même chapelle, représentant, au-dessus du martyre, la vocation de S. Jean, la Cène (au-dessus de l'autel), et en haut S. Jean à l'île de Patmos, écrivant l'Apocalypse que lui dicte un ange.

Cette dernière fresque rappelle le beau tableau-triptyque de Jean Memling, représentant le mariage mystique de Ste Catherine et conservé à l'hôpital de Saint-Jean à Bruges. Le saint apôtre figure dans la scène même du mariage ; mais il n'y est qu'au second plan; tandis que le volet droit tout entier est occupé par la vision qu'il eut à Patmos et qui est décrite dans l'Apocalypse. Il paraît également sur une partie du panneau gauche ; on l'y voit plongé dans la chaudière d'huile bouillante et absorbé par la prière. Plus haut, il est entraîné dans une barque par un soldat qui doit le conduire en exil, à Patmos [1].

[1] Voir la description de ce chef-d'œuvre dans la Notice sur les tableaux du Musée de l'hôpital Saint-Jean. Bruges, 1872, p. 17-23 de la 9e édition.

11. *Mort de S. Jean.* — On a beaucoup disserté sur le trépas du saint apôtre, que la légende a enrichi de ses inventions. L'auteur du *Guide*, cité plus d'une fois, entre à ce sujet dans des développe-loppements qu'on lira avec intérêt (V. p. 251 et suiv.) Ajoutons seulement qu'il existe toute une littérature apocryphe de S. Jean, que l'iconographie à contribué à rendre populaire. La *Société des vieux textes russes* a commencé la publication de *La vie et les gestes de S. Jean*, d'après un manuscrit illustré, dont j'ai déjà quelques échantillons sous les yeux. Ce sont surtout les *Apocalypses* enluminés qui méritent l'attention par l'abondante variété des dessins qu'ils contiennent [1].

12. *S. Jean dans la gloire céleste.* — On connait la belle fresque de Giotto, dans la *Santa-Croce* de Florence. Elle représente S. Jean, montant au ciel ; il tend les mains vers N.-S. qui lui apparaît accompagné des anges et l'invite à le suivre. Son corps semble être affranchi des lois de la pesanteur, tellement il y a dans cette composition peu d'effort ou de recherche, tellement elle respire le naturel. M. Grimouard de Saint-Laurent donne le dessin de cette belle scène, ainsi que celui du petit tableau conservé au musée du Vatican et imité de Giotto. (V. t. I. pl. XII, p. 71.)

La représentation de S. Jean sur la mosaïque de Sainte-Praxède à Rome, où l'artiste a figuré la cité céleste, laisse encore des doutes, malgré les explications qu'a essayé d'en donner Ciampini. (*Ibid.*, IV, 509.)

L'art occidental place quelquefois S. Jean l'évangéliste en regard de la sainte Vierge, là où l'on s'attend à voir plutôt le saint Précurseur, par exemple, dans le Jugement dernier. C'est une anomalie assurément ; on peut expliquer la confusion par l'identité du nom que porte l'un et l'autre saint, confusion qui se retrouve sur

[1] Il y a quelques semaines on a vendu à l'enchère un précieux manuscrit français du XIVe siècle, petit in-folio, orné de 85 miniatures d'un travail exquis. Le texte, écrit en caractères semi-gothiques, débute ainsi : CY COMENCE LAPOCALIPCE *Monsr. Saint-Jehan. — Domicien crespit cesaire et tous jours auguste*, etc. Les miniatures où figure S. Jean sont au nombre de onze (1, 2, 5, 6, 13, 28, 29, 30, 71, 84, 85). La 82e représente la donatrice qui appartenait à la famille des comtes de la Tour du Pin, pour laquelle le mss. a été exécuté par un moine ; elle est agenouillée devant l'Agneau et la nouvelle Jérusalem.

certains calendriers à images, où la chaudière ou bien la cuve est assignée à tous ceux qui ont le nom de Jean.

Il est à remarquer que l'art byzantin ne commet point cette confusion ; il y reste même tellement étranger que l'usage constant de représenter S. Jean-Baptiste et la Mère de Dieu en prière devant N.-S., placé au milieu, a donné lieu à une icône spéciale, connue sous le nom de ΔΕΗΣΙC (supplication), qu'on rencontre partout et sous des formes variées. (Voir les *Antiquités chrétiennes*, de 1875, par Prochorov.)

Toutefois, puisque le contraire existe, on peut admettre que S. Jean l'évangéliste apparaît, dans ce cas, comme témoin du crucifiement qu'il a consigné dans son Évangile.

L'auteur du *Guide de l'Art chrétien* fait à ce propos une réflexion par laquelle je terminerai cette ébauche : « Les deux saints Jean « de l'Évangile, dit-il, le Précurseur et l'Évangéliste, sont chacun « le type d'un mode d'excellence particulière, qui leur a valu d'être « choisis tour à tour pour être placés en regard de Marie, au- « dessus de tous les autres saints, dans une catégorie à part ! à tel « point qu'ils ont été souvent substitués l'un à l'autre dans des posi- « tions tellement identiques, qu'il n'est pas toujours possible de dé- « terminer lequel des deux on a voulu représenter. » (T. II, p. 109).

Dans les pages qui précèdent sont réunies des pierres destinées à entrer dans la construction ; il s'agit moins d'élever l'édifice, en suivant le plan qui vient d'être tracé, que d'appeler l'attention des amis de l'art chrétien sur un sujet si digne de leur piété et de leur science.

MARTINOV, S. J.
Membre de la Société de Saint-Jean.

Nota. Ces pages étaient déjà imprimées, lorsque j'ai reçu la *Vie et les gestes de S. Jean*, dont il a été fait mention plus haut. Ce charmant volume, fac-simile de 180 f. petit in-4°, contient 90 miniatures représentant, avec une naïve simplicité, les faits merveilleux dont le récit, faussement attribué à S. Prochore, disciple de S. Jean, est connu de tous. Si le texte slavon n'apprend rien de nouveau, les dessins qui l'accompagnent meritent d'être connus de plus près ; aussi je me propose bien d'y revenir.

LA CAPPELLA GRECA

DU CIMETIÈRE DE PRISCILLE

—

TREIZIÈME ARTICLE *

—

CHAPITRE XXVII.

DÉRIVATION DANS L'ART CHRÉTIEN DES SUJETS DE LA CAPPELLA GRECA. — LE PHÉNIX. — LE PHÉNIX CHEZ LES PAÏENS.

Nous avons eu occasion plus d'une fois dans le cours de ce volume de signaler les divers sujets analogues à ceux de la *cappella greca,* et qui semblent émaner de ce choix primordial de sujets bibliques si admirablement exposé dans cette chapelle, pour présenter aux yeux une somme des dogmes et des rites chrétiens. Nous n'avons qu'à résumer et à compléter nos observations à cet égard. Pour la généralité des sujets, quelques mots suffiront.

L'Adoration des Mages, qui est à l'entrée du sanctuaire de la chapelle, ne se retrouve plus guère, si elle se retrouve, à l'entrée des chapelles ou des chambres des cimetières. Elle est remplacée par ces Orantes que la *cappella greca* nous montre venant, pour ainsi dire, adorer sur les pas des Mages. C'est ainsi que, sur une paroi de la nef de Saint-Apollinaire, d'abord Saint-Martin, de Ravenne, on voit une longue file de vierges saintes suivre les Mages allant vers la Vierge qui tient le Christ [1]. De même, l'empereur Justinien et

* Voir le numéro de Janvier-Mars 1879, p. 25.

[1] Ciampini, t. II, tab. XXVII.

l'impératrice Théodora, suivis de leur cour, viennent offrir leurs présents au Christ, assis sur son trône, dans la mosaïque du fond de l'abside, à Saint-Vital [1].

Les trois Hébreux quitteront la place si bien faite pour eux qu'ils occupent à la *cappella greca,* derrière l'autel et la chaire épiscopale, pour occuper les places les plus variées. On les trouve cependant une fois au-dessus d'un tombeau, de martyr sans doute, qui a servi de table d'autel, sous l'image du Bon Pasteur portant sa brebis au milieu du Paradis, encadrée des images des douze Apôtres qui siègent sur leurs trônes et prononcent la sentence de béatitude. C'est dans une crypte insigne, peinte au quatrième siècle, du cimetière de Saint-Hermès, sur la voie Salare-Vieille, voisin de celui de Priscille. Une fois, sur la cassette de Brescia, du temps environ de Constantin, les trois Hébreux sont remplacés au sein des flammes par les sept frères Machabées, dont ces flammes disent sommairement le martyre. Moïse est des deux côtés, ici allant au buisson ardent, au-dessus duquel la main de Dieu l'appelle, là conversant au Sinaï avec Dieu, dont la face lui dicte cette Loi pour laquelle les Machabées donnent leurs âmes. Un diptyque d'ivoire du cinquième siècle présente enfin cette scène unique en son genre. Un ange ailé, le Christ, l'Ange du grand conseil, qu'on voit à côté, ailé toujours, venir au secours de Jonas jeté dans les flots, vient au secours des trois Hébreux jetés dans les flammes. Il abaisse sur l'incendie une verge terminée en croix, la verge qu'on voit sur ce même diptyque dans les mains du Christ ressuscitant Lazare ou opérant ses autres miracles [2]. C'est la croix du Christ, c'est l'arme de guerre par laquelle il a triomphé des puissances de l'enfer et de tous leurs agents de mort; mais c'est aussi, au sommet de la tige le +, le *chi*, l'initiale et la marque de son nom, *devant qui tout genou fléchit, au ciel, sur la terre et dans les enfers*. Cette verge nous dit bien le sens de la verge de Moïse qu'on voit sur les monuments dans la main du Christ faisant ses prodiges, et nous explique tout d'abord le geste du Christ commandant aux flammes des trois Hébreux à la *cappella greca. Le Seigneur*

[1] Ciampini, t. II, tab. XXII.

[2] Gori, *Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum,* Florentiæ, 1759, 3 vol. in-fol., t. III, tab. VIII. — Ici pl. XIII, 15.

brisant les bataillons armés, le Seigneur est son nom, chantait Moïse dans son cantique [1], en face de la mer Rouge, ouverte au signe de sa verge, pour laisser passer Israël, et fermée pour engloutir les chars de Pharaon et sa puissance.

Le parallélisme, d'ailleurs, des trois Hébreux et des trois Mages qu'on trouve à la *cappella greca*, les trois fidèles de l'Ancienne Loi faisant vis-à-vis aux trois fidèles de la Nouvelle, se retrouvera partout.

Moïse frappant le rocher d'où jaillit l'eau de la grâce et spécialement le breuvage eucharistique, fera naître ces cinq sujets : le Christ annonçant ou plutôt donnant à la Samaritaine l'eau de la vie ; l'eau changée en vin à Cana ; la multiplication des pains et des poissons ; les sept corbeilles de manne pour les sept jours de la semaine et, en particulier, la manne du sabbat, qu'on fait cuire [2] et que *le feu ne peut exterminer*, bien que les simples rayons du soleil la fassent évanouir [3] ; Tobie enfin, tenant le poisson mystique. Nous avons vu ce dernier sujet, non loin de la *cappella greca*, sur une fresque qui paraît être du second siècle. Moïse se déchaussant pour approcher du buisson ardent, Moïse recevant les Tables de la Loi, Moïse lisant cette Loi sainte au peuple, ainsi qu'il est écrit : *Et prenant le livre de l'Alliance, il le lut à haute voix aux oreilles du peuple et ils dirent : Toutes les choses qu'a fait entendre le Seigneur, nous les ferons et les écouterons* [4], sont des variantes de Moïse frappant le rocher. Ce troisième sujet, qu'on trouve sur les sarcophages romains [5] et plus souvent sur ceux des Gaules [6], se présente sur un sarcophage d'Arles dont nous aurons à reparler à propos de Susanne, avec des circons-

[1] Exod., XV, 3. Septante.

[2] Exod., XVI, 23.

[3] Sap., XVI, 27. — On voit un Hébreu versant la manne dans la chaudière qui est sur le brasier, dans un des bas-reliefs de la cassette de Brescia. C'est, du moins, l'interprétation la plus plausible pour moi d'un sujet unique jusqu'ici et non expliqué.

[4] Exod., XXIV, 7

[5] Aringhi, t. I, p. 423. — Le Musée du Latran en offre un second exemple sur le sarcophage qui était naguère à Sainte-Marie-Majeure.

[6] Trois fois à Arles, une fois à Narbonne, une fois à Saint-Maurice-l'Ardèche. M. E. Le Blant, *Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*, in-fol., 1878, p. 6.

tances du plus haut intérêt. Sur le livre que lit Moïse est gravé le monogramme constantinien, ☧, et devant Moïse est debout un personnage imberbe, tenant un volume déroulé de la main gauche et faisant le geste de l'orateur de la main droite. N'est-ce pas le Christ qui a dit : *Il est nécessaire que s'accomplissent toutes les choses écrites dans la Loi de Moïse, dans les Prophètes, dans les Psaumes, sur moi* [1] ?

Moïse, d'ailleurs, est la figure du Christ, le Rédempteur, le Législateur vrai et éternel de l'*Israël de Dieu* [2], à tel point que, dans ses actes figuratifs, il disparaît — nous l'avons vu à la *cappella greca* — pour ne plus représenter que le Christ en lui-même ou en son Vicaire, Pierre, dont l'image de Moïse porte expressément le nom. Aux preuves que nous avons données du premier fait, peut-être faut-il ajouter cette observation. Sur un fond de coupe romaine, Moïse frappant le rocher et ayant à côté de lui l'arbre de vie [3] et, sur un sarcophage d'Arles, Moïse recevant de la main céleste, en présence de Pharaon, l'ordre de délivrer Israël, puis faisant le geste qui engloutit l'armée de Pharaon dans la mer, et enfin, frappant le rocher [4], a si bien le visage imberbe et juvénile du Christ, au lieu des traits d'un vieillard octogénaire, et l'attitude et le costume qu'on retrouve sans cesse sur les monuments du Christ, qu'il est bien difficile de croire que l'artiste n'ait pas voulu nous montrer le Christ symbolisé par le Moïse historique. Ces deux exemples ne sont peut-être pas les seuls de ce genre [5].

On peut considérer comme dérivant du sujet de Moïse frappant le rocher, qui domine le fond du sanctuaire de la *cappella greca*, le sujet le plus ordinaire de l'abside des basiliques chrétiennes, le Christ porté dans la région céleste et ayant sous les pieds le rocher mystique, qui est Lui-même, d'où coulent les quatre fleuves de l'Eden, aux eaux salutaires desquels viennent boire les brebis qui sont les

[1] Luc., XXIV, 44. — M. E. Le Blant, *Ibid.*, pl. III.

[2] Gal., VI, 16.

[3] *Bulletino*, 1878, tav. V, 1.

[4] M. Le Blant, pl. XXXI, XXXII.

[5] Sur deux sarcophages du cimetière du Vatican (Aringhi, t. I, p. 305, 309), Moïse recevant la Loi est jeune et imberbe ; mais il n'a point les traits ordinaires du Christ.

fidèles, sortant des deux cités saintes de la Crèche et de la Croix, Bethléem et Jérusalem.

Un exemplaire précieux du dessin de ce sujet est un marbre gravé au trait, venu du cimetière de Priscille, où il a fermé une tombe anonyme.

Le Christ est debout sur cette *montagne de Sion* [1], rendez-vous des élus, où S. Jean a vu l'*Agneau debout* [2]. Il donne de la main gauche le rouleau de la Loi évangélique à Pierre, qui porte l'étendard des chrétiens, une verge terminée par un *chi*, +, monogramme du Christ réprésentant à la fois la croix du Christ et celle de Pierre. De la main droite il fait un geste du côté de Paul, à qui il a donné du haut du ciel même sa mission. Au bas de la grande montagne du Paradis céleste est la petite montagne du Paradis terrestre. L'Agneau se tient au-dessus, et les quatre fleuves de la grâce, dont trois seulement apparaissent, jaillissent au bas. Six brebis, les Juifs, sortant d'une cité, Jérusalem, que surmonte l'arbre de vie, un grand palmier, viennent y boire sur les pas de Pierre, à qui a été spécialement confié l'*apostolat de la circoncision* [3]. Six autres, les Gentils, viennent sur les pas de Paul, leur apôtre spécial, sortant d'une cité, qui fait pendant à la première avec qui elle est une, Bethléem, qui a reçu les Gentils en la personne des Mages. Sur le palmier qui ombrage celle-ci apparaît le phénix, l'oiseau de la résurrection dont S. Paul a été le prédicateur, non seulement à l'Aréopage où il a annoncé avec un tel éclat *Jésus et la résurrection, la résurrection des morts* [4], mais dans le monde entier où sa voix l'a fait retentir par-dessus celle de tous les apôtres. Si ce marbre qui est à Anagni, où Marangoni l'a porté, était en place au cimetière de Priscille, on verrait à la *cappella greca* et à côté l'emblème mystérieux de la grâce du Christ et son magnifique tableau, l'un à l'abside de la chapelle apostolique, l'autre au-devant d'une tombe où le marbre dessine la composition consacrée de l'abside des basiliques constantiniennes [5].

[1] Hebr., XII, 22.

[2] Apoc., XIV, 1.

[3] Gal., II, 8.

[4] Act., XVII, 18, 32.

[5] Marangoni, *Acta S. Victorini*, p. 42; M. Perret, t. V, pl. III, H. — Ici, d'après un calque pris sur l'original par M. le com. Descemet, pl. XIII, 23. Le graveur

Le paralytique de la piscine sera doublé par Noé sauvé du déluge, par l'aveugle-né ou l'aveugle de Jéricho recouvrant la vue, par la belle-mère de Pierre guérie de la fièvre, et encore par Tobie conduit par l'ange vers le Tigre qu'on voit dès le second siècle à côté de la *cappella greca* [1]. Il va être remplacé à cette date, aux *Cryptes de Lucine* du cimetière de Saint-Calixte, par le Christ sortant du Jourdain, baptisé par le Précurseur, sur lequel descend l'Esprit-Saint [2]. De là le sujet des mosaïques du quatrième siècle et des suivants, sur lequel saint Paulin nous renseigne si précisément : le Père qui fait entendre sa voix tonnante, l'Esprit-Saint qui descend en colombe, le Christ en Agneau accompagné de sa croix qui répand de ses pieds sur le roc de l'Eglise les eaux du Jourdain régénérateur. Un petit tableau byzantin, faisant partie, au Trocadéro, de l'Exposition universelle de 1878, présente le Père, figuré par la main toute puissante, émergeant d'un nuage parmi les anges, la colombe de l'Esprit-Saint, le Christ dans le Jourdain entre Jean-Baptiste et un ange, sans doute saint Michel. Une mosaïque byzantine de St-Marc de Venise remplace la main du Père par une étoile octogone [3]. La mosaïque de l'abside de Saint-Jean de Latran, refaite au XIIIe siècle, mais assurément d'après le sujet original du IVe, a sous la Colombe une croix inondée de ses rayons, qui inonde elle-même des rayons partis de son centre la montagne de la Jérusalem céleste sur laquelle elle est plantée, formant les quatre fleuves où viennent boire deux cerfs altérés et deux troupeaux de brebis qui sont les fidèles du Judaïsme et de la Gentilité. Terminée en +, cette croix est en même temps le *chi*, le monogramme du Christ, Epoux, soleil et vie de la Cité sainte. Au-dessus de la Colombe, dans l'empyrée, où neuf

n'a dessiné du phénix que la tête ornée de rayons et le cou : ce qui a fait que Marangoni et M. Perret ont vu là une étoile. L'erreur était évidente *a priori;* et l'original a montré en son lieu le phénix. Marangoni a ajouté sur la tête de l'agneau le + que ne donne ni le calque de M. Descemet ni le dessin de M. Perret.

[1] J'omets à dessein Samson emportant les portes de Gaza, dont l'image, crue telle, ne paraît être autre que celle du paralytique emportant son lit.

[2] *Rom. sott.*, t. I, tav. XIV. — D'après le P. Garucci, c'est le baptême du Christ qu'on a pris pour son couronnement d'épines, sur une fresque célèbre du IIe siècle du cimetière de Prétextat. Voir M. Martigny, 2e édit., p. 582.

[3] Paciaudii, *De cultu S. Joannis Baptistæ,* Romæ, 1755, in-4°, p. 58.

anges en cercle représentent les neuf chœurs des anges, est la tête du Christ, sans nimbe, telle en original que Constantin l'a fait peindre ici en mosaïque, et exposée à l'adoration du peuple romain à la dédicace de sa basilique du Sauveur. Elle représente le Christ en sa gloire. Ce n'est pas sans souvenir de sa Passion, puisque cette tête, comme une sorte d'*Ecce homo,* est accompagnée, sur une des ampoules de Monza [1], des deux larrons crucifiés et du soleil et de la lune qui se voilèrent au Calvaire ; mais la Crucifixion est transfigurée en la Résurrection, ou plutôt c'est ici l'Ascension où une nuée dérobe, dans le ciel, le Christ à la terre. Quant au sujet inférieur, ce n'est autre chose, avec des développements mystiques et magnifiques, que le premier tableau de la gloire du Christ, au début de sa mission, sa consécration solennelle comme Christ même, la scène de son baptême. N'est-ce pas un des sujets qui s'imposait à la place principale de la basilique dédiée à la fois au Sauveur et au Précurseur [2]? Ce grand sujet du baptême du Christ où vient se résumer toute la théologie, peut se rattacher, comme point de départ, au paralytique de la piscine dont la *cappella greca* nous offre le plus ancien exemple.

Le poisson symbolique qui doit à la fois son origine et au baptème du Christ et aux initiales I X de ses deux monogrammes de *Jésus* et de *Christ*, se rattache ainsi au paralytique de la piscine dont le lit, sur un sarcophage romain, se trouve précisément orné d'une têtière en forme de poisson [3].

Lazare, qui peut-être a fait vis-à-vis au paralytique à la *cappella greca*, aura, s'il ne l'a déjà, pour second, comme symbole spécial de la résurrection, Jonas, dont l'histoire est si bien retracée en trois tableaux autour de l'évocation de Lazare du tombeau, à côté de la *cappella greca*, et continue au second siècle la série de ses antiques peintures. Lazare et Jonas ont pour équivalent mystique Daniel vainqueur des lions, image de la mort, et qu'on retrouve régulié-

[1] Mozzoni, *Tav. della Stor. eccles.,* VII, C. E. C. L.

[2] Au centre de la croix, dans un médaillon, on voit deux personnages nimbés qui doivent être, ce semble, le Christ et Jean-Baptiste. Les dessins trop réduits qu'on a donnés de la mosaïque ne permettent pas de rien affirmer.

[3] Aringhi, t. II, p. 399.

rement vêtu de la radieuse nudité de l'immortalité. La photographi semble dénoncer ses traces à la *cappella grèca*.

Le Bon-Pasteur portant au Paradis sa brebis retrouvée et y pais-sant ses brebis rassemblées de la dispersion des diverses Babylones sera représenté quelquefois par des scènes particulières de la tou-chante prophétie et parabole. Ici, par exemple, il est prêt à partir à la recherche de sa brebis, et on reconnaît son chagrin à la main qu'i porte sur sa tête, geste de douleur chez les anciens ; là il part, tenan son chien en laisse et allant saisir sa besace pastorale suspendue à un arbre ; là il se repose en sa course, et son chien fixe sur lui u doux regard [1] ; là, au cimetière de Thrason, il court après sa brebi qu'il vient de découvrir [2] ; là enfin, sur un sarcophage de Collo e Afrique, il tient de la main gauche, sur son cœur, sa brebis retrouvée en attendant qu'il la pose sur ses épaules [3] : geste sublime que fai en partie le Bon-Pasteur en stuc de la chapelle de la Vierge, voisin et contemporaine de la *cappella greca* [4]. Le Bon-Pasteur sera rem-placé par Elie montant au ciel, par Orphée charmant avec sa lyr les lions comme les brebis, les oiseaux comme les quadrupèdes, pa l'Amour enfin qui apparaît çà et là célébrant son divin hymen ave Psyché, l'*Ame*, sa chère brebis.

Les quatre Saisons escortant le Bon-Pasteur, disant sa toute-puis-sance créatrice, sa sagesse qui administre les temps et les choses la béatitude naturelle qu'il donne à tous les êtres, la surnaturell qui attend spécialement ses élus de l'ordre angélique ou de l'ordr humain [5], auront pour grande variante et pour substituts dans l'ar

[1] M. Martigny, p. 586.

[2] M. Perret, t. V, pl. XXXI.

[3] *Annuaire archéologique de la province de Constantine*, 1856-7, pl. X.

[4] Ici pl. VIII, 1.

[5] Aux exemples que nous avons donnés il faut ajouter celui du sarcophage d Junius Bassus. La face antérieure, dessinée par Bosio (Aringhi, t. I, p. 277), pré-sente au centre le Christ trônant sur la voûte du Ciel entre S. Pierre et S. Paul et au-dessous l'entrée triomphale du Christ à Jérusalem. Ces sujets font es-corte : Adam et Ève pénitents, le sacrifice d'Abraham, Job sur le fumier, Danie entre les lions, le Christ devant Pilate, l'arrestation de Pierre, Pierre conduit a supplice. Le Christ en Agneau, baptisant, recevant la Loi, frappant le roche descendant dans la fournaise des trois Hébreux, multipliant les pains, ressuscitan Lazare, est en miniature entre les deux séries de tableaux. Mais les faces laté

chrétien, les quatre Animaux mystiques des saints Livres. Ils ne figurent plus les temps successifs, ils sont les représentants de la création corporelle et terrestre, image de la spirituelle et céleste : homme, lion, bœuf, aigle, et, sous leur symbole, les quatre Évangélistes du Christ, célébrant chacun avec sa voix les merveilles du nouveau ciel et de la nouvelle terre où toute créature se voit, selon sa nature, exaltée, régénérée, divinisée.

Tels sont les sujets qui vont découler de ceux de la *cappella greca* et dont, avec son admirable et lumineuse composition, elle nous fait toucher du doigt la genèse et préciser avec assurance la signification.

On peut remarquer que deux de ces sujets sont appelés par celui de l'Adoration des Mages d'une manière spéciale : c'est celui du Baptême du Christ et celui du changement de l'eau en vin à Cana, le premier miracle du Sauveur. L'Église, au quatrième siècle, célébrait ces trois fêtes le 6 janvier : S. Paulin en est témoin pour l'Occident. Après avoir parlé du « jour vénérable à tous où, né d'une « Vierge, Dieu a pris pour tous le visage d'homme », il ajoute :

« Vient ensuite le jour où, conduits par une étoile et portant de mystiques présents, les Mages abordèrent l'Enfant en suppliants ; où de plus le Jourdain ému le lava, plongé par Jean, et consacrant toutes les eaux qui devaient créer à nouveau les nations ; et le même jour est de plus encore consacré par ce miracle avec lequel Dieu fit sa première œuvre, alors que, le liquide transformant sa nature, il changea l'eau en nectar du vin le plus doux [1]. »

rales, dessinées plus tard par Bottari (t. I, *Prefazione*, et p. 1), sont remplies par les tableaux des Quatre Saisons. L'Automne, avec sa vendange, occupe à elle seule la face à droite du Christ.

[1] Sic æque divina feruntur munere Christi,
Ut veneranda dies cunctis, qua Virgine natus,
Pro cunctis hominem sumpsit Deus ; utque deinde
Qua puerum stella duce mystica dona ferentes
Suppliciter videre Magi : seu qua magis illum
Jordanis trepidans lavit tinguente Joanne,
Sacrantem cunctas recreandis gentibus undas :
Sive dies eadem magis illo sit sacra signo,
Quo primum Deus egit opus, cum flumine verso
Permutavit aquas prædulcis nectare vini.

Natalis Nonus. De adventu Nicetæ episcopi e Dacia, qui ad Natalem Domini Felicis occurrerat.

L'Ordre Romain nous apprend qu'on fêtait aussi en ce jour la première multiplication des pains au désert, celle des cinq pains pour les cinq mille hommes, qui fut suivie de l'annonce éclatante de l'Eucharistie [1]. Le choix de ces quatre sujets et leur rapprochement, que présentent à chaque instant les monuments chrétiens, sont ainsi bien expliqués. Mais il ne faut pas oublier que de ces quatre Epiphanies ou *révélations* de Dieu, la première, la principale, est celle qui s'est faite à toutes les nations et à Jérusalem elle-même par l'étoile qu'ont comprise et qu'ont suivie les Mages. Prudence, dans l'*Hymne de l'Épiphanie*, ne parle que de celle-là. C'est proprement l'Épiphanie, cette *épiphanie* ou *illumination* (διὰ τῆς ἐπιφανείας, *per illuminationem*) de *Notre Sauveur Jésus-Christ* [2], dont S. Paul prend cinq fois le nom pour désigner son second avènement, dont la lumière remplira de nouveau le ciel [3].

Il nous reste à parler de Susanne. La grande place qu'elle tient à la *cappella greca* et la nouveauté comme aussi l'étendue de son iconographie réclament de nous plus que des indications, c'est-à-dire une véritable étude. Avant de l'entamer, consacrons la suite de ce chapitre et même le suivant à l'examen d'un des symboles chrétiens les plus importants, bien qu'il ne soit pas des plus approfondis, dont la *cappella greca* réveille le souvenir à notre esprit, et offre précisément, dans ses alentours, deux des plus remarquables exemples.

Le palmier que nous avons vu derrière Moïse faisant jaillir l'eau du rocher porte-t-il sur ses branches le phénix, son homonyme en grec, φοῖνιξ, qu'on y rencontre si souvent sur les monuments chrétiens ? Personne n'en a aperçu de trace jusqu'ici. Mais au cimetière de Priscille nous le verrons sur le palmier en rapport avec le Christ ressuscité [4], et nous reconnaîtrons le Christ en phénix, portant la palme, qui vient, comme à la *cappella greca*, au secours des trois Hébreux dans la fournaise [5]. Qui est le phénix?

[1] D. Martène, l. IV, cap. XIV.
[2] II Tim., 1, 10.
[3] II Thess., II, 8; I Tim., VI, 14; II Tim., IV, 1; IV, 8; Tit., II, 13.
[4] Ici pl. XIII, 23.
[5] Ici pl. XIII, 14.

Cet oiseau merveilleux qu'on trouve associé au soleil ou au ciel en Chaldée [1], en Perse [2], dans l'Inde et en Chine [3], a reçu en Égypte sa légende devenue classique parmi les Grecs et les Latins, les Pères de l'Église y compris. Les Égyptiens l'appelaient *Bennou*, le nom du palmier, BHNNE, BNNE, dans le dialecte de Thèbes, BENI dans celui de Memphis [4], qui signifie « charmes, élégance, délices [5] » étant au fond identique. C'est de là que sortira peut-être chez les Grecs pour l'arbre et pour l'oiseau, le nom commun de φοῖνιξ, *phénix* c'est-à-dire *sanglant* (φόνος), *pourpré,* appliqué à l'arbre pour son fruit, à l'oiseau pour son plumage [6]. Creuzer dit bien de l'oiseau : « Il s'appelle non seulement φοῖνιξ, mais φοινικός, φοινίκιος, *purpureus* [7]. » Le *bennou* « passait pour l'incarnation d'Osiris, comme l'ibis pour « l'incarnation de Thot et l'épervier pour l'incarnation d'Hor [8]. » Osiris — *As-Ra*, *vénérable* ou *vieux soleil* [9] — était le soleil traversant pendant la nuit les régions du ciel inférieur pour apparaître le matin en Hor ou Horus, *Seigneur,* appelé encore Har-em-chou (*Harmachis*), *Seigneur dans la splendeur*. C'était l'image de la résurrection future de nos corps, dont l'Égypte, parmi bien des ombres

[1] Une petite pyramide assyrienne du Louvre présente le disque solaire ailé, ayant la queue d'un oiseau, auprès d'un roi.

[2] Un oiseau est entre le soleil à face humaine et Mithras, le dieu-soleil, ou à côté de Mithras seul, sur divers monuments. Creuzer, *Religions de l'antiquité,* planches 131, 132 *a,* 133.

[3] Kœmpfer, *Amœnitatum exoticarum*, in-4°. Lemgoviæ, 1712, p. 662-4. — D'Eckstein, *Légendes brahmaniques*, *Journal asiatique*, déc. 1855, p. 475. — « Il n'est guère douteux que la Perse et l'Inde n'aient eu leur phénix aussi bien que l'Égypte. » Guigniaut, note à Creuzer, t. I, p. 474.

[4] Peyron, *Lexicon linguæ copticæ,* in-4°, Taurini, 1835, p. 24.

[5] M. Chabas, *le Papyrus magique Harris,* 1860, p. 214.

[6] « Le mot grec *phoinix,* devenu *phœnix* ou *phénix,* signifie à la fois oiseau fabuleux et palmier ; et il est très vraisemblablement dérivé de l'ancien égyptien, car on le retrouve en copte sous une forme très similaire avec ce double sens » La Rousse, *Grand Dictionnaire universel.* t. XII, 1874, p. 774.

[7] T. I, p. 473.

[8] M. Maspero, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient*, 1875, p. 48. En citant ce livre très érudit, nous déplorons l'esprit d'incrédulité qui l'anime. Hors de la Bible et aux prises avec elle, la science est condamnée à des romans, admirés aujourd'hui, qui feront pitié demain.

[9] « AC, *T.*, antiquus, vetus. » Peyron, p. 12.

et des rêves, conservera obstinément le dogme, abandonné et tenu pour ridicule par la plupart des peuples de l'antiquité, les Grecs et les Romains en tête. Le phénix était le symbole par excellence de ce dogme.

Il figure dans l'écriture hiéroglyphique des époques classiques, de la XIIe dynastie, antérieure à Abraham, à la XXe, postérieure à Moïse. Le Rituel funéraire nous donne plusieurs fois son nom *Bennou* et son image à la suite [1]; et « nous possédons même aujourd'hui « des exemplaires beaucoup plus anciens que le règne de *Ramsès II*, « le contemporain de Moïse [2], » de ce Rituel. Le phénix représente en outre trois *syllabiques* — syllabes de l'écriture indiquées par un seul signe — : RH ou RA, qui signifie *soleil;* XU ou CHOU, qui signifie *splendeur;* RH' ou RA' qui signifie *inondation* [3]. L'identification du phénix avec le soleil apparaît dans le premier cas; et il s'agit particulièrement du soleil dieu ou génie, du soleil levant, du soleil du solstice d'été : la figure simple de l'oiseau qui marche a pour variante celle de l'oiseau qui vole, orné de bras, ayant devant lui l'étoile Sothis ou Sirius, qui précède le lever du soleil à l'époque du solstice. Dans le second cas, où le phénix a pour variante le disque du soleil épanchant ses rayons, la *splendeur* désigne le plus souvent les morts vivifiés, les illuminés, les esprits, les mânes vivant de la seconde vie, les bienheureux, par opposition aux mânes frappés de la seconde mort, aux damnés. Dans le troisième, le phénix vole tenant aux serres une cassolette suspendue, et ayant d'ordinaire, au-dessous de lui ou à côté, trois lignes ondulées ou droites qui figurent l'eau. C'est l'image du Nil au solstice, inondant et vivifiant l'Egypte. « Le dieu Bah, dit M. Chabas, est une forme d'Hapi, le dieu « Nil; comme Hapi, il reçoit le titre de père des dieux [4], » Le Nil vient du midi, du pays des aromates, des terres confinant à l'Arabie heureuse et servant de route aux produits de l'Inde; et, à l'inondation, ses eaux fraîches amènent, avec la brise du midi, l'odeur

[1] Ainsi deux fois, chap. XVII, col. 10 de l'exemplaire de Turin. *Das Totdenbuch der Agypter*. Leipzig, 1842. — Ici pl. XIII, 1.

[2] E. de Rougé, *Études sur le rituel funéraire des anciens Egyptiens.* (*Revue archéologique,* 1860, t. I, p. 73.)

[3] M. Maspero, p. 590-92. — Ici pl. XIII, 2, 3, 4.

[4] *Le Papyrus magique*, p. 101.

de ses parfums. Un ancien hymne à Ammon-Ra dit en effet au soleil du solstice et de l'inondation : « Les dieux aiment son parfum « lorsqu'il arrive de l'Arabie (Orient) ; prince des rosées, il des-« cend au pays des Madjaon (Occident); beau de visage, il entre « dans Ta-nuter (Terre-Sainte)[1]. »

La fable du phénix arrivant de l'Arabie ou de l'Inde avec son nid d'aromates, me semble issue de là. De là aussi, ces divers berceaux du soleil ou phénix qu'on trouve en remontant le Nil : *Hanen-Souten, la demeure de l'enfant royal* (Heracleopolis), le Rituel parlant « du *Bennou*, ce grand qui est à *Suten-Khenen*[2]; » *Ha-bennu, la demeure du Bennou* (Hipponon ?) ; *Sesennu, la ville des huit grands dieux* (Hermopolis), capitale du XV[e] nôme, appelée « le lieu de la pro-« duction de la lumière, » et encore « le nôme où commença à bril-« ler la lumière, (où) ton père Ra dans le lotus fit luire ses rayons[3]. » Un peu plus haut, à Antéopolis, un bas-relief du temple nous présente le phénix à bras humains, qui, précédé de Sirius, s'élève d'une coupe par-dessus un lotus[4]. A Abydos, l'une des villes primitives, est le tombeau le plus célèbre d'Osiris, identique au soleil et au phénix. A Coptos, on voit sur une frise le soleil sortant du calice d'un lotus et environné de lotus, ayant pour pendant un phénix pareil à celui d'Antéopolis[5]. A Edfou, enfin, au fond de l'Égypte méridionale, une stèle représente, sous l'image hiéroglyphique du ciel, le phénix s'élevant uni au globe du soleil qui émerge entre deux montagnes[6]. Par contre, au nord de l'Egypte, à la tête du Delta, où se déploie le Nil, est Héliopolis, *An* (*la lumière, le soleil*)[7], terme censé du soleil et demeure du phénix, le Rituel disant : « le *Bennou*, ce « Grand qui est dans An[8]. »

[1] Traduction de M. E. Grébaut, *Revue archéol.*, 1873, t. XXV, p. 386.

[2] Ch. CXXV, col. II. — Ha-nen-Souten = Suten-Khenen.

[3] Monument de Philæ, cité par M. Jacques de Rougé, *Textes géographiques d'Edfou* (*Revue archéol.*, 1872, p. 69).

[4] *Description de l'Égypte*, pl., vol. IV, pl. 38, 9. — Ici pl. XIII, 5. — La coupe paraît être une coupe à parfums, analogue à la cassolette que le phénix marquant l'inondation porte aux serres. Le lotus indique le Nil.

[5] *Ibid.*, pl. I, 9.

[6] *Ibid.*, pl. LX, 22. — Ici pl. XIII, 6. Sous cette image du ciel on voit le disque du soleil, *Rituel funér.*, vignette du ch. 154; ici pl. VI, 4.

[7] Gesenius, *Thesaurus ling. hebr.*, p. 52.

[8] Chap. XVII, col. 10.

Héliopolis est la plus ancienne des capitales de l'Égypte, sur laquelle sa classe sacerdotale, qu'on retrouvera dans trois mille ans, exerça la suprématie avant les rois fondateurs de Memphis. On dirait que les fondateurs d'Héliopolis ont emporté de la tour de Babel — « le temple des Sept Lumières de la terre [1], » aux sept étages, en l'honneur des planètes, l'étage supérieur revêtu d'or étant consacré au soleil — qu'ils ont emporté, dis-je, malgré l'Éternel et ses foudres, ce nom du soleil pour consacrer leur ville. C'est de là que le culte de cet astre se répandra dans toute la vallée du Nil, pour y être principal et comme unique jusqu'à Jésus-Christ. Mais toutes les nations de l'Orient au culte du soleil ont annexé celui d'un oiseau solaire que nous verrons être idendique encore aujourd'hui à l'oiseau solaire de l'Égypte. Serait-ce de Babel qu'elles en auraient reçu l'image, et Héliopolis tiendrait-il de là son phénix ?

Si, comme la Bible semble l'indiquer avec ses *fils des dieux* [2], et comme les Orientaux en ont gardé la tradition, l'idolâtrie remonte au-delà du déluge, le phénix remonterait-il jusque-là avec l'idolâtrie du soleil, une des premières idolâtries, selon la Bible même [3] ? Toujours est-il qu'Héliopolis, la ville sacerdotale, d'où l'Égypte a reçu plus ou moins les lettres, y compris les hiéroglyphes, comme la religion, est la ville du phénix aussi bien que du soleil.

On n'a point signalé le phénix sur les monuments les plus anciens découverts en Égypte, qui sont ceux de Memphis. Le fondateur de ce cimetière géant où sont les pyramides, Chéops, qui éleva la grande pyramide pour son tombeau, près du temple d'Isis, la déesse de la nature, près de celui d'Osiris, le soleil caché, et près du sphinx qui porte expressément le nom du fils d'Osiris et d'Isis, *Horus*, le *Seigneur dans la splendeur*, Chéops avait, en reconstruisant le temple d'Isis, rencontré dans son sanctuaire une partie du panthéon égyptien en or, en argent, en bronze. Près d'Hor était son épervier, de Thot, son ibis, les deux en bois doré : il n'est pas question de phénix pour Osiris. C'est que nous sommes à Memphis, la rivale d'Héliopolis. Aucun des noms de la grande trinité héliopo-

[1] Inscription de Nabuchodonosor. M. Dussieux, *Histoire ancienne. L'Orient.* 1877, in-12, p. 121.

[2] Gen., VI, 2, 4.

[3] Sap., XIII, 2, 3.

litaine, Atoum, Ra, Khéper, ne figure ici : l'oiseau sacré d'Héliopolis est naturellement absent. Mais Héliopolis a ses monuments littéraires qu'on peut mettre en regard des monuments matériels de Memphis; et là, de toutes parts, le phénix apparaît.

Notre grand égyptologue, qui, pour être chrétien, n'en a pas été un savant moins sage ni moins heureux, Emmanuel de Rougé, dit de la doctrine des hymnes composant le recueil appelé Rituel funéraire : « C'est un fond traditionel, consacré par des symboles dont « l'adoption paraît remonter au premier berceau du peuple égyp- « tien [1]. » Ces hymnes sont des prières récitées aux funérailles. « Quoique les paroles soient ordinairement mises dans la bouche « du défunt, elles étaient certainement récitées pour lui par les « assistants ; on voit même, dans la première vignette du livre, un « prêtre qui lit la formule sur un volume qu'il tient déployé entre « les mains [2]. » On entrevoit assez qu'elles viennent d'Héliopolis. On trouve en effet sur les vignettes du Rituel sa trinité vénérée seule [3] ; on la retrouve de même, ou à peine avec Ptah, le dieu suprême de Memphis, dans les textes ; le nom d'Héliopolis revient sans cesse : dans les parties les plus anciennes on reconnaît « les em- « blèmes d'Héliopolis [4]. » Le phénix est un de ces emblèmes.

On a trouvé le coffret funéraire d'une reine de la onzième dynastie couvert intérieurement, en hiéroglyphes cursifs, de plusieurs chapitres du Rituel. Parmi ces chapitres est le 64e, transcrit deux fois. Une version en attribue la découverte au fils du roi Menkérès, second successeur de Chéops, qui l'aurait trouvé au pied de la statue de Thot à Hermopolis ; l'autre version l'attribue à un chef de maçons qui l'aurait rencontrée dans les fondations du temple d'Hathor à Denderah, au temps d'Ousaphais, cinquième successeur de Ménès, le fondateur de la première dynastie. Dans ce chapitre qui « se rapporte à la transfiguration lumineuse de l'âme « justifiée [5] » et dont la vignette représente le défunt marchant vers

[1] *Études sur le rituel funéraire des anciens Égyptiens.* (*Revue archéol.*, 1860, t. I, p. 73.)

[2] *Ibid.* — *Todtenbuch*, ch. 15.

[3] *Todtenbuch*, ch. 16.

[4] E. de Rougé, p. 360.

[5] E. de Rougé, p. 83.

un disque solaire qui déverse ses rayons devant lui, le défunt parle ainsi au nom d'Osiris et au sien propre :

« Je suis le dieu de la maison [1], au milieu de ses multitudes. — Il vient de Sekhem (ville à l'occident d'Héliopolis, sur l'autre rive du Nil, symbole de l'occident) à An, faisant connaître au *Bennou* les choses de Hadès. — Oh ! fixateur de ses mystères, créant les formes comme Khepera [2], sortant, comme le disque, la tête brillante!..... — Je me dirige en haut du ciel, je m'élève sur ses piliers, j'invoque pour voler vers les splendeurs des esprits (— *Chous*, syllabe écrite en double par le phénix et par le soleil épanchant ses rayons) La forme est celle du soleil pour les justes.....

Je suis celui qui réside dans Rusta [3]. — J'entre en son nom, je sors en son nom, sortant par les charmes du Seigneur des millions (— des dieux) de la terre..... Le *Bennou* est renversé sur le dos, au-dessus des morts. Horus fait son œil éclairer la terre. Mon nom est son nom..... Les palmes de Schu (— la lumière divinisée du soleil) sont sur moi. ..

Je suis l'Inondation (— Bah, syllabe écrite par le phénix portant la cassolette au-dessus de trois lignes ondulées) Reproducteur de la Grande Eau est mon nom. Mes transformations sont de Toum (— variante d'Atoum) ou de Khepera : les plantes de Toum (— les palmes) sont sur moi. J'entre dans Sekhem (— à l'occident). Je sors comme les esprits (— *Chous*, phénix, soleil). Je suis l'Orisis N. Je vois les formes des hommes (— les transformations bienheureuses) à jamais [4]. »

[1] Osiris dans le grand temple du soleil, à Héliopolis. Ce temple est appelé Hà-benben, *la demeure du phénix.*

[2] La troisième personne de la trinité héliopolitaine, le dieu générateur, ayant pour symbole le scarabée, qu'on disait se reproduire lui-même, sans un second sexe.

[3] Ro-sta, *la porte du hâlage,* une des stations de la barque d'Osiris dans le monde inférieur. Osiris était appelé « seigneur du *Rosta* » dès avant la 1re pyramide. M. Maspero, p. 72.

[4] M. Guieysse, *Rituel funéraire égyptien*, ch. 64, p. 40, 102; 44, 104; 56, 108. Paris, 1876 La vignette du papyrus du Louvre, 3092, éditée par M. Guiyesse, pl. IV, présente le défunt priant devant le soleil dont le disque, entouré de rayons, surmonte l'arbre de vie, le sycomore. C'est de ce sycomore que la main de la déesse du ciel épanche l'eau de la vie dans les mains du défunt, sur la vignette du chap. 57 (voir ici pl. VI, 4). Cette déesse étant une variante du soleil, Osiris est identifié, on le voit, avec elle comme avec l'arbre de vie, ainsi que nous l'avons dit ch. XIII. Aussi le défunt, l'Osiris un tel, se comparant au Nil, comme il s'est comparé au soleil, dit en faisant allusion à l'inondation qui ranime les sycomores au solstice d'été : « Je sors de la grande eau d'Osiris, j'embrasse les sycomores, « j'ai soin des sycomores, j'ouvre les portes de Hadès, je vais embrassant l'Uta « (— la période de renouvellement). » Ch. 64, *ibid.*, p. 106.

Notons ce rapprochement répété, que nous verrons sur les tombes chrétiennes, du phénix et de la palme. Le palmier est l'arbre d'Atoum, le Principe, l'Abyme, « la Grande Eau » de la divinité, car le palmier reverdit à l'inondation du Nil, image d'Atoum ; et c'est pourquoi, dans les hiéroglyphes, la pousse du palmier est le déterminatif de la germination et de la jeunesse. Le phénix aussi, « renversé sur le dos, au-dessus des morts, » parmi les ardeurs dévorantes du soleil et de la terre vers le solstice d'été, ne semble-t-il pas ressusciter avec tous les êtres vivants au moment de l'inondation ? « Des impressions que j'ai reçues, dit Osburn, il y en a peu « dont le souvenir me laisse autant de plaisir que l'impression « causée par la vue du Nil, à la première invasion dans l'un des « grands canaux de son débordement annuel. Toute la nature en « crie de joie. Hommes, enfants, troupes de bœufs sauvages, gam- « badent dans ses eaux rafraichìssantes, les larges vagues entraì- « nent des bancs de poissons dont l'écaille lance des éclairs d'ar- « gent, tandis que des oiseaux de toute plume s'assemblent en nuées « au-dessus [1]. »

Le chapitre 17[e] est le plus important du Rituel. On le retrouve en abrégé sur les monuments de la onzième dynastie ; et un manuscrit antérieur à Moïse nous le présente déjà avec son commentaire incorporé dans le texte. Il offre ce début qui, — à part les dogmes, du Purgatoire et de l'Enfer qu'on trouve plus loin — contient la substance de ses doctrines, si intéressantes au point de vue des traditions primitives, altérées mais conservées par le Paganisme, que le Christianisme doit purifier et compléter avec sa grande lumière :

L'Osiris *un tel* (— le défunt assimilé à Osiris) dit :

Je suis Atoum (— *le caché, l'inaccessible*, première personne de la trinité héliopolitaine, dont Osiris est la manifestation), qui a fait le ciel, qui a créé tous les êtres, qui est apparu dans l'abîme céleste.

Je suis Ra (— *le soleil*, deuxième personne de cette trinité) à son lever dans le commencement, qui gouverne ce qu'il a fait. Je suis le grand Dieu qui s'engendre lui-même ; je suis l'eau, je suis l'abyssus, père des dieux. Je suis celui (qu'on n'arrête pas ?) parmi les dieux. Je suis hier et je connais le matin. — Il a livré un grand combat avec les dieux (— mauvais, les démons) sur l'ordre d'Osiris, seigneur de la montagne d'Amenti (— l'occident, l'entrée du séjour souterrain des

[1] *The Monumental History of Egypt.*, t. I, p. 9-14.

âmes). — Je connais le grand Dieu qui y réside. Je suis le *Bennou*, ce grand qui est dans An (— Héliopolis), je suis la loi de l'existence et des êtres (— naissance, mort, résurrection).

Je suis Mem (— ou Chem, le Dieu générateur, équivalent de Kheper, troisième personne de la trinité), celui à qui l'on met deux plumes sur la tête (— la justice qui récompense et celle qui punit). J'arrive dans le monde [1], je viens dans mon pays. Il efface les péchés, il détruit les souillures, il enlève toutes les taches qui lui restaient dans le grand étang de *la Demeure du royal enfant* (— Héracléopolis, d'où le soleil venait, semblant sortir du Nil, type des purifications baptismales et image de celles du Purgatoire) le jour des offrandes des hommes pieux au grand Dieu...

Vous qui êtes en présence (— du Dieu — ou qui émanez du Dieu), tendez moi vos bras, car je deviens l'un de vous. L'Osiris N. accomplit l'Outa (— la période astronomique représentée par l'œil d'Horus, [illegible] ἀποκατάστασιν [illegible], selon le mot d'Horapollon, parlant de la mort et du retour du phénix à Héliopolis), au jour du combat des deux Rehout (— Horus et Set ou Typhon, le Dieu de la lumière et celui des ténèbres, le bon et le mauvais principe) [2]. »

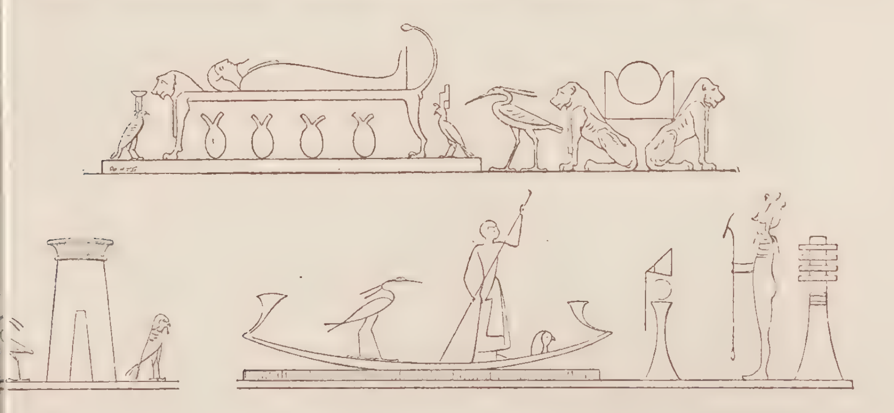
Sur ce passage : « Je suis le *Bennou*, ce grand qui est dans An » le commentaire uni au texte, porte : « le *Bennou*, c'est Osiris dans « An. »

D'autres chapitres du Rituel, retrouvés sur des monuments moins anciens, mais qui remontent encore, avons-nous dit, par delà Moïse, nous montrent le phénix à profusion. Le chapitre 47e, intitulé : *Que celui qui est dans Kerneter* (la région inférieure divine) *ne soit pas détourné de sa demeure*, a pour vignette un édifice ayant à droite l'âme du défunt, l'épervier d'Horus à tête humaine, à gauche le phénix, sa variante. Le chapitre 75e *De marcher vers An et d'y prendre demeure*, dont la vignette présente un homme marchant, le bâton à la main, vers le symbole d'Héliopolis, nous dit très bien quelle est cette demeure, cette Jérusalem céleste des Egyptiens. *Étant vivant dans An* (ch. 82e), le défunt béatifié prend toutes les formes qu'il veut des êtres divins, dont celle du phénix, au chapitre 83e

[1] Le texte du traducteur porte : « Je suis du monde. » Mais dans le commentaire il donne l'autre sens ; et un texte parallèle : « l'Osiris N... vient dans ce « monde... il est dans son pays » (chap. 17, vers la fin) indique que ce dernier sens est le bon.

[2] Traduction d'E. de Rougé. *Revue archéol.*, 1860, t. I, p. 235-245. — Nous avons modifié deux ou trois expressions, d'après des travaux postérieurs.

De prendre la forme du Bennou[1]. Il lui est accordé d'arriver à la barque du soleil où le dieu Ra, à tête d'épervier, portant le disque solaire, est assis, accompagné du phénix[2] ; et il vogue dans cette barque sur les eaux célestes, allant vers le dieu Ptah, le grand dieu de Memphis[3]. Le voilà dans l'Éden supérieur ; il laboure, il sème, il moissonne, il recueille le froment divin ; et le phénix au vol, tenant sa cassolette devant le Nil céleste, dit : « *tat bah*, donne « l'inondation, » *bah* montrant le même phénix dans son signe syllabique[4]. Le défunt est admis ensuite à « connaître les esprits « d'An[5] ; » et, arrivé devant Osiris et les quarante-deux assesseurs de ce souverain Juge, il déclare qu'il a observé les quarante-deux commandements, disant pour conclusion : « Je suis pur, je suis « pur, je suis pur, je suis pur : ma pureté est celle du *Bennou*, le « Grand qui est à Suten-Khenen (Heracleopolis). » Enfin, dans la barque solaire, entre le phénix et l'épervier d'Horus, il navigue allant offrir le lotus à Osiris, qui a derrière lui le *tat*, signe du plérôme divin où l'élu doit être absorbé[6]. Voici cette dernière vignette, précédée de celle qui représente le phénix et l'âme, à leur demeure de la *Ville-du-soleil ;* et au-dessus, celle du chapitre 17[e], où le



[1] Ici pl. XIII, 7.
[2] Chap. 100. — Ici pl. XIII, 8.
[3] Chap. 101.
[4] Chap. 110.
[5] Chap. 115, 116.
[6] Chap. 129.

phénix, près du disque du soleil — apparaissant dans les inégalités d'une montagne, porté par deux lions, ses symboles — accompagne la momie d'Osiris qui repose sur son lit, ses sœurs Isis et Nephtis veillant auprès pour le rendre bientôt à la vie.

Encore une fois il est bien clair que les hymnes du Rituel émanent foncièrement d'Héliopolis ; et ainsi le phénix, l'oiseau solaire de cette ville du soleil, dont ces hymnes sont remplies, doit remonter avec eux au berceau même de l'Egypte.

On le retrouve tout le long de son histoire. Quand Thèbes a remplacé Memphis ou Tanis dans l'empire, quand l'Ammon de Thèbes s'est substitué comme grand dieu à l'Atoum d'Héliopolis, en s'associant Ra et Horus, dit Harmachis, de l'ancien culte, le phénix d'Héliopolis est toujours l'oiseau du soleil, avec ses attributions mystiques. Un hymne dont la composition est rapportée à la dix-huitième dynastie, antérieure à Moïse, dit au soleil, image divinisée de la divinité :

« Oh ! lève-toi, Ammon-Râ-Harmachis. . Râ, qui as émis tous les biens, viens, Râ qui se crée lui-même ! Fais que le Pharaon reçoive les offrandes qui se font dans Hâ-Benben (— *la demeure du phénix*, le grand temple d'Héliopolis), sur les autels du Dieu dont secret est le nom... Epervier saint, à l'aile fulgurante, phénix, aux multiples couleurs ! [1]. »

Un formulaire d'invocations ou d'adjurations magiques, dont nous avons un manuscrit du temps au moins de David, et où figure pareillement Ammon-Ra-Harmachis, fait dire à Osiris :

« Je suis le lion dans... apparaissant en *Bennu ;*

« et nous voyons, observe l'éditeur du formulaire, M. Chabas, que « l'opérateur procédait sous l'autorité de la manifestation d'Osiris « en *Bennu* [2]. »

Le phénix est dessiné sommairement dans les hiéroglyphes ; et de même, à côté de son nom, sur les textes du Rituel. Il est mieux formé dans les vignettes, où nous le trouvons parfois colorié. Des pattes longues, des ailes courtes, une huppe inclinée sur le dos en

[1] *Papyrus du Musée de Boulaq*, t. II, pl. XI, traduction de M. Grébaut. M. Maspero, p. 33-35.

[2] *Le papyrus magique*, p. 115.

chevelure et marquée par deux lignes, d'ordinaire : tels sont ses traits distinctifs. Les couleurs sont le jaune et le rouge, mais distribués sans règle, et évidemment de fantaisie [1]. Sur les monuments on trouve ces couleurs appliquées de même [2] ; mais la huppe forme un panache en cône recourbé. Les formes que présente parfois la gravure soignée des matières dures sont autres : elles ont un air caractéristique et montrent un oiseau singulièrement noble et élégant [3]. Nous rechercherons plus loin si ce phénix égyptien est un oiseau de pure imagination ou s'il a son origine dans la nature.

Cependant sa légende, qui se réduit jusqu'ici à des symboles, à un phénix-soleil, à un phénix-Nil, à un phénix-mâne, va se former et s'embellir. Un hymne à Râ, au soleil identifié au Dieu éternel dont il est l'image, dit :

« Hommage à toi, momie qui se rajeunit et renaît, être qui s'enfante lui-même chaque jour [4] ! »

On fit au phénix une genèse pareille, en le supposant unique comme le soleil. Il meurt, il s'ensevelit au sein de ces parfums d'Arabie ou de l'Inde dans lesquels on ensevelit les défunts, il ressuscite. Puis, comme Héliopolis est le lieu saint par excellence, où on aime à apporter la dépouille des morts, on dit que le phénix y apporte la sienne. Son image hiéroglyphique ne le représente-t-elle pas venant à Héliopolis avec la cassolette des parfums d'Orient ? Cette cassolette est transformée en nid d'aromates enveloppant la dépouille du ressuscité. Voilà une première légende.

Mais elle en demande une autre, celle d'une longévité prodigieuse. Nous avons déjà deux périodes du retour du phénix, modelé sur celui du soleil : la période diurne, la période annuelle. La légende susdite n'est possible avec aucune des deux. Il serait trop facile de

[1] *Antiquités de l'Égypte*, t. II, pl. LXXIII, LXXVI, Thèbes ; Papyrus du Rituel.

[2] *Ibid.*, pl. XV, fig. 2. Ile de Philæ, grand temple : sept phénix sur la frise du soubassement des trônes d'Osiris et d'Anubis.

[3] *Ibid.*, t. V, pl. XXI. Petit obélisque en basalte noir trouvé au Caire. — Ici pl. XIII, 9. Un phénix semblable est gravé sur la stèle dédiée au prince d'Éthiopie Setaon-an, du temps de Moïse, qu'on voit au Louvre. — Cf. ici pl. XIII, 2.

[4] E. de Rougé, *Essai sur une stèle funéraire de la collection Passalacqua*. Berlin, 1849.

savoir à quoi s'en tenir sur le retour du phénix. Mais qu'au lieu d'un jour ou d'une année on mette des siècles, les prêtres d'Héliopolis diront à leur aise que le phénix est revenu à tel moment et a déposé sa dépouille sur l'autel de leur sanctuaire. Qui osera soutenir qu'ils n'ont pas vu ce qu'ils affirment avoir vu, bien que seuls ? L'époque de ce retour à longue échéance est déterminée par le soleil lui-même. Par le fait de la précession des équinoxes, 1461 années de 365 jours, qui est l'année civile et vague des Egyptiens, équivalent à peu près à 1460 années astronomiques et fixes, de 365 jours, 5 heures, 48 minutes, 45 secondes. Alors le soleil recommence son cours avec celui de l'année ; et l'étoile Sothis qui annonce son lever, l'année nouvelle et la nouvelle période, donnera á cette période même le nom de *période sothiaque* ou *cycle circulaire*. Mais les Egyptiens comptaient sous un même nom, *ter*, deux sortes d'années : « des années de quatre mois [1] » — durée d'une des trois saisons de la nature en Égypte, l'inondation, les semailles, la récolte —, années lunaires, petites années, qui furent, paraît-il, les premières ; des années de douze mois, embrassant les trois saisons, années solaires, grandes années. Par le mouvement de la précession des équinoxes, le soleil qui revient en 1461 années vagues au même point circulaire de la grande année, entre dans une petite année, c'est-à-dire une nouvelle saison, à chaque tiers de cette période, c'est-à-dire tous les 487 ans, en nombre rond tous les 500. Les prêtres d'Héliopolis étaient arrivés, par leurs observations astronomiques, à reconnaître ces deux périodes ; et peut-être ne connurent-ils d'abord la seconde qu'avec le chiffre rond et approximatif de cinq cents années. Ils faisaient mystère de leur découverte. Jusqu'à la 9e année d'Evergète Ier, 238 ans avant J.-C., « l'année fixe » sera « connue « des prêtres seuls [2]. » Ils disaient que le phénix revenait tous les cinq cents ans, en attendant qu'ils trahissent pour nous la raison de ce chiffre, restée mystérieuse pour tous les anciens, avec ce retour assigné par eux au phénix tous les 1461 ans. Ils brodaient là-dessus un roman au bénéfice de leur temple du soleil.

Hérodote qui visita l'Égypte en 480, l'année de la bataille des

[1] M. Brugsh, *Histoire d'Égypte*, t. I, 1859, p. 26.

[2] *Revue archéol.*, 1866, t. XIV, p. 142.

Thermopyles, les Juifs étant captifs à Babylone, raconte ainsi ce que les prêtres d'Héliopolis lui dirent du phénix :

« Un autre oiseau sacré est celui qu'on appelle phénix (φοῖνιξ). Je ne l'ai vu qu'en peinture : car il visite rarement l'Égypte, tous les cinq cents ans seulement, disent les Héliopolitains. Il arrive, d'après eux, quand son père vient à mourir. Si la peinture est fidèle, il est ainsi fait : les plumes sont en partie dorées, en partie rouge, et, d'autre part, il est très semblable à l'aigle par le port et la grandeur. Les Egyptiens disent de lui les particularités suivantes qui ne sont pas croyables. Partant de l'Arabie, il porte au temple du soleil son père enveloppé dans de la myrrhe, et il l'ensevelit dans le temple du soleil. La chose a lieu ainsi. Il fait un œuf de myrrhe du poids qu'il peut porter ; il s'essaie ensuite à le soulever, et après cet essai, il creuse l'œuf gisant, y place son père, et remplit de myrrhe l'endroit creux où il l'a placé : le poids du père est celui de la matière enlevée. L'ayant disposé de la sorte, il le porte en Egypte au temple du soleil. C'est-là, disent-ils, ce que fait cet oiseau [1]. »

Est-ce Hérodote qui a importé en Grèce la légende du phénix? Si l'on en croit Pline, disant qu'Hésiode est le premier qui ait parlé du phénix, *Hesiodus, qui primus aliqua de hoc prodidit* [2], et Plutarque citant comme d'Hésiode des vers sur sa vie trente fois séculaire [3], les Grecs auraient déjà connu et nommé le phénix du temps d'Hésiode, qu'Hérodote fait contemporain d'Homère, et qu'on place au temps de Salomon. Mais ces témoignages n'ont pas rendu l'authenticité des vers d'Hésiode certaine. Hérodote pourrait bien être celui qui a grécisé en *phénix* le nom du *Bennou*, en le faisant homonyme du palmier comme il est en égyptien, mais avec un sens nouveau, celui de *couleur de sang*, donné au palmier à cause de la pourpre de ses dattes, et transporté à l'oiseau qu'Hérodote a vu peint rouge et or.

Les Grecs ne maintinrent pas toujours la réserve d'Hérodote vis-à-vis de la légende héliopolitaine du phénix. Les Juifs qu'Hérodote a rencontrés en Égypte l'adoptèrent, au temps au moins où on les trouve parlant grec. Le poète juif Ezéchiel, qu'Huet [4] et Larcher [5]

[1] Euterpe, LXXIII.

[2] *Hist. nat.*, l. VII, cap. 48.

[3] *De Oraculorum defectu.* Ausone a traduit ces vers comme étant d'Hésiode, *Eydyll.*, XVIII.

[4] *Demonstratio evangelica*, p. 60.

[5] *Mém. de l'Acad. des Inscript.*, t. I, p. 168.

placent entre Ptolémée Philopator et Ptolémée Lathurus, c'est à-dire de 221 à 117 avant notre ère, est l'auteur d'une tragédie, *la Sortie de l'Égypte*, Ἐξαγωγή. Il met en scène un hébreu qui, après avoir raconté à Moïse qu'il a découvert l'oasis d'Elim avec ses douze fontaines et ses soixante palmiers, ajoute l'oiseau *phénix* à l'arbre *phénix*.

« Nous voyons ensuite un animal étrange, merveilleux, tel que personne n'en avait vu. Sa grandeur était presque le double de celle de l'aigle ; ses plumes de diverses couleurs ; sa poitrine apparaissait de pourpre : ses jambes étaient rouges ; son cou recouvert d'un duvet couleur de safran ; sa tête ressemblait à celle des pies apprivoisées ; de sa prunelle jaunâtre il regardait tout autour de lui ; cette prunelle était pareille à un pepin. Sa voix était distinguée entre toutes, et il se montrait comme le roi de tous les oiseaux On le voyait bien. Tous les oiseaux ensemble volaient épouvantés derrière lui ; et lui en avant, comme un taureau superbe, marchait soutenant l'allure vive de son pied [1]. »

La légende passera aux Juifs de Jérusalem et de Babylone. Elle est dans les anciens commentaires bibliques dit *Medraschim* et *Jalcut* ; le Talmud parle d'un oiseau unique et immortel nommé Orschinah [2] ; et Jarchi qui a résumé, au onzième siècle, les traditions rabbiniques sur la Bible, dira de l'être en qui Job voit le symbole de la multiplication de ses jours : « Il s'agit d'un oiseau dont le « nom est *chol*, qui n'a pas été puni de mort, car il n'a pas goûté du « fruit de l'arbre de la science : après mille ans, il se renouvelle « et reprend sa jeunesse [3]. » Il semble qu'on ait tenté de faire passer cette légende dans la version grecque de Job, faite au temps environ du poète Ézéchiel. Dans le texte hébreu Job parle ainsi :

Et j'ai dit : j'expirerai avec mon nid [4],
Et comme le *chol* (חול) je multiplierai les jours [5].

[1] Dans Eusèbe, *Præparat. evang.*, l. IX, cap. 29. *Patr. græc.*, t. XXI, col. 745.

[2] *Sanhedrin*, fol. 1086.

[3] R. Salomonis Jarchi *Commentarius hebraicus latine versus*... a Joh. Friderico Breithaupto... Gothæ, 1713. Cf. J. Buxtorfii, *Lexicon chaldaicum, talmudicum et rabbinicum*. Basileæ, 1639, fol., col. 232, 720.

[4] Comme l'oiseau qui n'est pas chassé de son domicile par les hommes ou par la tempête.

[5] Job., XXIX, 18.



Imp. L. Lesnier éd.

LÉGENDE DE LA PLANCHE XIII

représentant des monuments relatifs au Phénix qu'on trouve deux fois près de la *cappella greca*, associé au palmier symbolique de cette chapelle.

N

1. Nom égyptien UNB (*bennou*) du phénix et sa figure, texte du *Rituel funéraire* de Turin, chap. 17, col. 10; chap. 64, col. 26, etc.
2. Le phénix au vol, précédé de l'étoile Sirius, et le phénix en marche marquant le syllabique RH' (RA, *soleil*). M. Maspero, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient*, p. 591.
3. Le phénix, ainsi que le soleil rayonnant, marquant le syllabique XU (*splendeur*). M. Maspero, p. 592.
4. Le phénix au vol, avec la cassolette aux serres, marquant le syllabique BH' (BAH, *inonder*). M. Maspero, p. 590.
5. Le phénix précédé de Sirius, au-dessus de la cassolette; trois lotus, indiquant le Nil, au-dessous. — Bas-relief du temple d'Antopolis. *Description de l'Egypte antique*, t. IV, pl. 38, 9.
6. Le phénix sur le globe du soleil émergeant entre deux montagnes. Stèle d'Edfou. *Ibid.*, t. I, pl. 60, 22.
7. Le phénix, une des formes que peut prendre l'âme vertueuse en son voyage d'outre-tombe. *Rituel fun.*, vignette du chap. 83.
8. Le phénix associé au dieu Ra (soleil). Le dieu vogue sur les eaux célestes dans sa barque conduite par le défunt. *Rituel fun.*, vignette du chap. 100.
9. Le phénix gravé sur un petit obélisque de basalte du Caire. *Descript. de l'Egypte*, t. V, pl. 21.
10. Le faisan doré, apporté de Chine vers 1730, dessiné et colorié par Edwards en 1745. *Hist. natur. d'oiseaux peu communs*, t. II, LXVIII.
11. Le phénix nimbé, gravé sur une tombe chrétienne de l'an 385. M. de Rossi, *Inscript. christ.*, t. I, p. 155.
12. Le phénix portant la palme, gravé avec son nom sur l'architrave de l'ancienne porte principale de Saint-Paul-hors-les-Murs. M. de Rossi, *Rom. sott.*, t. II, p. 314.
13. Oiseau gravé sur la tombe d'Athénodore, vers le milieu du IIIe siècle, au cimetière de Saint-Calixte, *Rom. sott.*, t. II, tav. XLVII, 24, qui paraît être un faisan-phénix.
14. Le phénix, la palme au bec, planant sur les trois Hébreux dans la fournaise, fresque du cimetière de Priscille, d'après la photographie n° 1441 de M. Parker. Cf. Aringhi, t. II, p. 311.
15. Le Christ, ange ailé, venant au secours des trois Hébreux. Diptyque du Ve siècle. Gori, t. III, tav. VIII.
16. Le phénix, la palme aux serres, allant vers le buste encadré de laurier de l'enfant Respectus. Pierre tombale du cimetière de Priscille. Aringhi, t. II, p. 259.
17. Le phénix, la palme aux serres, venant becqueter la grappe de raisin. Pierre tombale exposée à la galerie du Vatican. Inédit.
18. Le même sur la tombe de Dativus. Lupi, *Epitaph. Severæ*, p. 121.
19. Constantin offrant à Rome le globe surmonté du phénix, symbole de l'ère nouvelle du Christ. Monnaie. Banduri, t. II, p. 217.
20. Item, *ibid.*, p. 212.
21. Constance, sur le vaisseau de la République, portant le globe surmonté du phénix et tenant le labarum de Constantin. Monnaie. Banduri, t. II, p. 368, 377.
22. Le phénix sur le bûcher, tenant au bec la couronne. Monnaie de Constant. — Banduri, t. II, p. 23.
23. Le phénix sur le palmier, dans une grande composition absidale gravée sur un marbre du cimetière de Priscille. D'après le calque pris sur l'original par M. le com. Descemet.
24. Le même sur un fond de coupe. R. P. Garucci, *Vetri*, X, 8.
25. Le même sur un sarcophage du cimetière du Vatican. Aringhi, t. I, p. 295.
26. Le même sur un autre sarcophage de ce cimetière. Aringhi, t. I, p. 307.
27. Le phénix renaissant de son nid, au milieu des flammes. Mosaïque absidale de Saint-Marc, à Rome, IXe siècle. Ciampini, t. II, tab. XXXVII.
28. Le ✝ (Christ) appelé FENIX sur une bulle de plomb du diacre Siricius. M. de Rossi, *Rom. sott.*, t. II, p. 314.
29. Le phénix nimbé sur la chaire évangélique. Pierre tombale du cimetière des Saints-Marcellin-et-Pierre. M. de Rossi, *Bulletino*, 1872, tav. IX.

Partout, dans la Bible, le mot *chol* désigne le *sable*. La paraphrase chaldaïque, faite à Jérusalem, au sein de la Synagogue, et la version syriaque qui lui est au fond identique, ne donnent point à ce mot une autre signification. Elle s'adapte parfaitement à notre passage, et les locutions analogues abondent. Pourtant la traduction grecque porte : « Εἶπα δέ · Ἡ ἡλικία μου γηράσει ὥσπερ στέλεχος φοίνικος, πολὺν χρόνον βιώσω, « *j'ai dit : mon âge vieillira comme la tige du phénix, je vivrai beau-* « *coup de temps.* » Le traducteur alexandrin a ouï dire autour de lui que *chol* désignait l'oiseau *phénix,* ce qui vient assurément de la légende égyptienne devenue grecque. Il évite sagement cette fable sur l'oiseau; et, passant à l'arbre *phénix*, dont la longévité est certaine, il ajoute le mot *tige* à *phénix* pour écarter toute amphibologie. A coup sûr, Job, ce descendant d'Esaü, qui vivait, paraît-il, avant Moïse, n'a pas songé à la légende du phénix expirant et renaissant dans son nid après avoir vécu des siècles. Probablement cette légende n'existait pas encore : les textes et les monuments égyptiens de ce temps n'en offrent pas de trace. C'est la circonstance du nid dans le texte de Job et la légende du phénix trouvée en Égypte qui ont porté les Juifs à songer au phénix à propos de *chol*. Ce n'est pas Job, protestant si énergiquement contre le culte du soleil [1] en honneur chez ses voisins d'Égypte, qui serait allé consacrer le roman de leur oiseau solaire, et appuyer sur cet oiseau la solidité des récompenses qu'il attendait du ciel !

Un siècle avant notre ère, la légende égyptienne du phénix vint à Rome; et, les prêtres égyptiens ayant révélé leur secret de la période du mouvement de l'équinoxe, on trouve alors pour la première fois dans les textes les apparitions de l'oiseau rattachées à des phénomènes astronomiques. Pline l'ancien parlera ainsi de Manilius qui écrivait sous les consuls Cn. Cornélius Lentulus et P. Licinius Crassus, c'est-à-dire l'an 97 avant J.-C., et qui paraît être celui dont parle Cicéron dans ses lettres familières :

« Le plus studieux de ceux qui ont porté la pourpre, Manilius, ce sénateur si distingué par ses connaissances qu'il n'a dues qu'à lui seul, nous a renseigné le premier sur le phénix. Il dit que personne ne l'a jamais vu manger; qu'il est consacré au soleil en Arabie ; qu'il vit cinq cent soixante ans ; que, parvenu à la vieillesse,

[1] Job , XXXI, 26.

il construit un nid avec de petites branches de cannelle et d'encens, qu'il le remplit de parfums et qu'il meurt dessus. De ses os et de ses moëlles naît un ver qui devient un petit oiseau. Celui-ci commence par faire au premier de justes funérailles : il porte le nid entier près de la Panchaïe, dans la ville du soleil et le dépose là sur l'autel. Ce même Manilius dit que la révolution de la grande année se fait avec le phénix et qu'alors reviennent les mêmes marques des saisons et des astres. Ce renouvellement a lieu vers midi, le jour où le soleil entre dans le signe du bélier. Il ajoute que l'année où il écrivait, sous le consulat de P. Licinius et de Cn. Cornélius, est la deux cent quatorzième de cette période[1]. »

Passons sur Chœremon, qui accompagna Gallus, l'ami de Virgile, dans sa préfecture d'Égypte, et qui, prenant le titre d'hiérogrammate, parla, dans son *Histoire d'Egypte*, du phénix pour lui donner sept mille six ans de vie.

Arrivons à Ovide. A son départ pour l'exil, l'an 9 de l'ère chrétienne, il avait achevé ses *Métamorphoses*. Associant le phénix au palmier, il en parle ainsi à la fin de cet ouvrage :

« Il est un oiseau qui se répare et se ressuscite lui-même. Les Assyriens l'appellent phénix : il ne vit ni de fruits, ni d'herbes, mais des larmes de l'encens et du suc de l'amomum. Quand il a accompli cinq siècles de sa vie, il se met à l'œuvre et, sur les rameaux ou à la cime tremblante d'un palmier, il se construit avec ses ongles et son dur bec un nid. Y ayant fait un lit de casse, d'épis de doux nard, de fragments de cannelle, et de myrrhe jaunâtre, il se place dessus et finit sa vie au sein des odeurs. On raconte qu'un petit phénix qui vivra le même nombre d'années renaît du corps de son père. Quand l'âge lui a donné des forces et qu'il est apte à porter un fardeau, il enlève avec le nid pesant des rameaux de l'arbre élevé, il emporte pieusement et son berceau et le tombeau paternel, et, ayant gagné à travers le champ léger des airs, la ville d'Hyperion (— du soleil), il le place dans le temple d'Hyperion au-devant des portes sacrées[2]. »

[1] *Hist. nat*, l. X, 11.

[2] Una est quæ reparet seque ipsa reseminet ales.
Assyrii Phœnica vocant : nec fruge, nec herbis,
Sed thuris lacrymis, et succo vivit amomi.
Hæc ubi quinque suæ complevit sæcula vitæ,
Ilicet in ramis tremulæve cacumine palmæ,
Unguibus et duro nidum sibi construit ore,
Quo simul ac casias ac nardi levis aristas,
Quassaque cum fulvâ substravit cinnama myrrhâ,
Sesuper imponit, finitque in odoribus ævum.
Inde ferunt, totidem qui vivere debeat annos

A ce moment le Christ venait de s'asseoir, enfant de douze ans, parmi les docteurs, dans le temple de Jérusalem ; sa divinité avait transpiré ; et il n'est peut-être pas inutile de signaler ces murmures, qu'on entendait par tout le monde, de la fable qui allait devenir une vérité.

C'est l'an 29, ce semble, sous le consulat des deux Géminus, que le divin phénix, mort sur l'arbre de la croix, embaumé et déposé dans le sépulcre, sur la montagne du Dieu vivant et comme au vestibule de son temple, fut touché par les rayons du soleil éternel, c'est-à-dire par la vertu de l'Esprit-Saint, ressuscita d'entre les morts, se fit voir pendant quarante jours à la Ville sainte ou dans les montagnes de la Galilée, et portant la dépouille rajeunie, glorieuse, immortelle de son père Adam, l'éleva dans les airs et alla la fixer au sein même du trône de Dieu. Fait incomparable, dont le gouverneur romain, Ponce-Pilate, enverra le procès-verbal à Tibère qui demandera au Sénat la mise du Christ au rang des dieux officiels de Rome !

A sept ans de là, l'an 36, les Apôtres prêchant en Judée la résurrection du Christ, Pierre fondant à Antioche, Rome de l'Asie, la première capitale chrétienne, Paul converti depuis cinq ans se distinguant dans cette prédication au point de mériter d'avoir un jour le phénix pour attribut spécial, l'apparition d'un phénix fit grand bruit à Rome même. « Cornélius Valerianus, dit Pline, rapporte que « le phénix prit son vol vers l'Égypte sous le consulat de Q. Plau- « tius et de Sex. Papinius [1]. » Tacite, plaçant le fait un peu vague, on le voit, deux ans plus tôt, sous le consulat de P. Fabius et de Vitellius, dira à son tour :

« Le phénix, après une longue révolution de siècles, parut en Egypte, et ce fut pour les hommes les plus savants de ce pays et de la Grèce, une occasion de dis-

Corpore de patrio parvum phœnica renasci.
Cum dedit huic ætas vires, onerique ferendo est,
Ponderibus nidi ramos levat arboris altæ,
Fertque pius cunasque suas patriumque sepulcrum,
Perque leves auras Hyperionis urbe potitus
Ante fores sacras Hyperionis æde reponit.
L. XV, v. 392-407.

[1] *Hist. nat.*, l. X, 11.

serter longuement sur cet oiseau merveilleux. Il n'est pas hors de propos de rapporter ici les particularités sur lesquelles on est d'accord, et quelques autres moins avérées, mais qui méritent aussi d'être connues. Le phénix est consacré au soleil, et tous ceux qui l'ont décrit s'accordent à dire qu'il diffère du reste des oiseaux par sa forme et son plumage. Il y a sur la durée de sa vie plusieurs traditions. On croit, en général, qu'il vit cinq cents ans ; d'autres disent qu'il y a quatorze cents soixante et un an d'un phénix à un autre, et que les premiers parurent d'abord sous le règne de Sésostris, puis sous Amasis, ensuite sous Ptolémée, le troisième roi macédonien de l'Egypte, et qu'il prirent leur vol vers Héliopolis, au milieu d'un grand nombre d'oiseaux qui les suivaient, tout surpris de leur forme inconnue. Mais l'antiquité est pleine de ténèbres. Entre le règne de Ptolémée et le règne de Tibère, on compte au moins deux cents cinquante ans, ce qui a fait croire que le dernier de ces oiseaux n'était point le vrai phénix, qu'il ne venait pas de l'Arabie, et qu'il ne présentait aucun des caractères dont parle l'antique tradition. En effet, quand le nombre de ses années est révolu, quand sa mort approche, le phénix construit dans sa terre natale un nid qu'il inonde d'un principe reproducteur. Il en naît un oiseau ; et son premier soin, lorsqu'il a grandi, est d'ensevelir son père. Il n'agit pas au hasard ; mais il se charge de myrrhe qu'il s'habitue à porter pendant de longs voyages, et quand il est assez fort pour le fardeau et pour la route, il enlève la dépouille de son père, la dépose et la brûle sur l'autel du soleil. Ce récit est incertain et mêlé de fables ; mais il n'est pas douteux que cet oiseau ne se montre quelquefois en Egypte [1]. »

En 47, cinq ans environ après l'arrivée de S. Pierre à Rome, où l'évangéliste S. Marc, mettant par écrit sa prédication, ajouta au récit de la résurrection du Christ par S. Mathieu celui de son ascension au ciel : au moment où Pierre, Aquila, Prisca et tous les Juifs venaient d'être ou allaient être bannis de Rome, on montra à l'assemblée du peuple un oiseau extraordinaire qu'on dit être le phénix.

« Il a été apporté, dit Pline, pendant la censure de l'empereur Claude, l'an de la Ville 800, et montré aux comices. Ce fait est attesté par les Actes. Mais personne ne douta que ce ne fut un phénix supposé [2]. »

Le géographe Pomponius Mela, qui vivait entre l'an 14 et l'an 70, et Sénèque, qui se fit ouvrir les veines en 65, ne manquent pas de parler du phénix [3]. Quant à Pline l'Ancien, asphyxié par la fumée

[1] An., l. VI, XXVIII, traduction de M. Ch. Louandre.

[2] *Hist. nat.*, l. X, 11.

[3] Pompon. Mela, *De situ Orbis*, l. III, VIII ; Senec. *Epist.* XLII.

du Vésuve en 79, il en fait, soit d'après Manilius, soit plutôt d'après le phénix vu à Rome en 47, jugé par tous « supposé, *fal-* « *sum*, » mais évidemment tenu pour ressembler au vrai, la description suivante :

« Les Ethiopiens [1] et les Indiens parlent d'oiseaux parés des plumes les plus diverses et qu'on ne saurait décrire, et, avant tous du phénix célèbre en Arabie — je ne sais s'il est fabuleux —, unique dans le monde entier et qu'on n'a pas vu souvent. On le dit de la grandeur de l'aigle. Il a autour du cou l'éclat de l'or, le reste du corps est de pourpre. La queue d'azur est mêlée de plumes roses ; des crètes décorent sa gorge, une aigrette de plumes sa tête [2]. »

Le phénix, vu en 47 par les Romains, n'était peut-être pas si faux qu'ils disaient. Tenant pour bons les récits égyptiens sur l'apparition de cet oiseau tous les cinq cents ans, ils ne pouvaient admettre qu'on vît un phénix onze ans après un autre. Mais la chose était-elle impossible en vérité ? Essayons de répondre à la question, et cherchons maintenant, après avoir recueilli sur notre chemin toutes les indications des anciens, à dégager, s'il est possible, des embellissements de l'allégorie et des hardiesses de l'imposture ce qu'il y a de vrai dans le fait du phénix.

Le phénix égyptien ne doit pas être pleinement fabuleux. L'épervier d'Horus, l'ibis de Thot sont des oiseaux réels : en serait-il autrement du *Bennou* d'Osiris ? L'ibis et l'épervier sont d'Égypte ; il n'y avait pas à varier sur leur taille, leur plumage, leurs années de vie. Le phénix est étranger, venant d'Orient avec le soleil à qui on l'identifie, c'est-à-dire immédiatement d'Arabie et originairement de l'Assyrie ou de l'Inde, comme disent tant d'auteurs, échos, sans doute, des Egyptiens ; et qui dit l'Inde chez les anciens comprend aussi la Chine. On peut en conter sur qui vient de si loin, surtout n'étant représenté, d'ordinaire au moins, que par des souvenirs ou des ouï-dire. Mais dès lors que l'oiseau est mis sur le pied d'autres oiseaux vraiment existant, c'est qu'il a eu à un moment donné

[1] D'Asie, habitant la région située entre la Perse et l'Inde.

[2] « Æthiopes atque Indi discolores maxime et inenarrabiles ferunt aves, et ante omnes nobilem Arabia phœnicem, hand scio an fabulose, unum in tote orbe, nec visum magnopere. Aquilæ narratur magnitudine, auri fulgore circa colla, cætero purpureus, cæruleam roseis caudam pennis distinguentibus, cristis fauces, caputque plumeo apice honestante, etc. » *Hist. nat.*, l. X, 11.

une existence reconnue et qu'il doit l'avoir dans la nature des choses.

Quel oiseau d'Orient répond aux indications physiologiques que nous avons sur le phénix ?

E. de Rougé l'a appelé une « sorte de héron consacré à Osiris [1]; » et l'auteur de l'*Histoire ancienne des peuples d'Orient* vient d'écrire : « le bennou était une espèce de vanneau [2] ». Champollion-Figeac disait de même dans sa liste des *Animaux symboliques* : « Vanneau avec des aigrettes : Bennô [3]. »

Mais, sans approfondir les raisons d'exclusion de ces deux oiseaux, le héron n'a pas d'aigrette, le vanneau n'est pas rouge; l'un est bien au-dessus, l'autre au-dessous de l'aigle; et ni l'un ni l'autre ne viennent d'Orient. Il y a une grue à double aigrette dont le dessin se rapporte assez à celui du *Bennou* de telle vignette sommaire et plus ou moins fidèle du Rituel funéraire [4]. Mais l'oiseau, dont la grandeur est tout autre que celle de l'aigle, est noir et blanc, et n'a rien des couleurs prêtées au phénix par l'antiquité.

En examinant le dessin du phénix sur les vignettes diverses du Rituel, non sur certains monuments où, dessiné de fantaisie, il tourne au griffon et peut-être est l'original de cette figure ornementale qui, des Grecs a passé chez nous [5]; en voyant ces pattes longues qui ont rappelé le héron à E. de Rougé, cette taille et ce port qui rappelaient l'aigle à Hérodote et à Pline; en remarquant ces deux longues plumes flottantes dont la tête est ornée, abrégé d'une huppe, puisque sur les monuments, c'est une huppe touffue, aux plumes indistinctes, qu'on rencontre [6]; en se rappelant qu'Hérodote, qui a vu le phénix peint par les Egyptiens, lui donne des plumes « en

[1] *Notice des monuments du Louvre*, 1860, in-8°, p. 85.

[2] M. Maspero, p. 48.

[3] *Égypte ancienne*, 1839, p. 259.

[4] Ch. 83. — Ici pl. XIII, 7. On peut voir au Jardin des plantes de Paris cette grue dont les scribes Égyptiens semblent en effet avoir rapproché le *Bennou*. C'est elle qui a peut-être fait appeler par E. de Rougé le phénix « une sorte de « héron. »

[5] *Description de l'Égypte*, planches, t. I (1809), pl. XVI, 18; XXII, 5; XXIII, 3; LXXVIII, 16; LXXX, 17. — Ici pl. XIII, 1-6.

[6] *Ibid.* — Ici pl. XIII, 9.

« partie dorées, en partie rouge, » que le poète Ezéchiel d'Alexandrie le montre avec la « poitrine rouge », les « jambes rouges », le « cou recouvert d'un duvet couleur de safran », et que Pline dit qu'il est pourpré sur le corps, doré au cou, d'azur et de rose à la queue, avec une aigrette de plumes sur la tête ; en retrouvant constamment cet or et ce rouge, bien que distribués diversement et manifestement au hasard sur les images du phénix des manuscrits [1] et des monuments [2] ; — en examinant, d'autre part, les oiseaux d'Orient auxquels on peut appliquer ces lignes et ces couleurs —, je n'ai pu hésiter à voir l'original du phénix dans le faisan doré, dit faisan de la Chine, d'où il nous est venu au dernier siècle.

Le faisan doré qu'on dit « originaire des bords du Phase en Col- « chide comme le faisan ordinaire, » et qu'en effet on « rencontre « en bandes nombreuses dans les chaînes du Caucase [3] » comme dans l'Asie centrale, n'a dans nos jardins et nos volières que la taille d'un petit aigle ; mais il est plus grand en Orient ; et un mâle adulte, à l'état sauvage, tué récemment dans la province chinoise du Setchuan, a offert la longueur totale de 1 mètre, 13 centimètres [4]. Cet oiseau a la poitrine écarlate ; l'œil et le bec jaune ; sur la tête un chaperon de plumes soyeuses, couleur d'ambre, qu'il redresse en crête ; sur le cou une fraise de corail, panachée de bleu foncé, qu'il avance pour encadrer sa tête ; le haut du dos couvert d'un splendide manteau vert, panaché de noir ; les ailes à trois zônes, brun et chamois vers les flancs, noir et châtain au milieu, bleu riche vers le dos, avec un duvet rougeâtre puis orangé sur ces zônes, au haut de l'aile ; le dos inondé de soie dorée, un peu irisée d'écarlate ; dans cette sorte de bassin d'azur, l'or s'étendant jusque sur la queue et, quand l'oiseau s'anime, couvrant toutes ses ailes, si bien que le corps entier devient or et pourpre : un immense cône, arqué vers la terre,

[1] Un phénix du papyrus du Rituel trouvé à Thèbes (*Description de l'Égypte*, t. II, pl. LXXIII), a le dos jaune, le bec, l'aigrette, les pattes rouges ; un autre (pl. LXXVI) est tout jaune avec les pattes rouges.

[2] Les sept phénix, ornant la frise du grand temple de l'île de Philé, sont jaunes avec les ailes rayées de rouge et une raie rouge autour du cou.

[3] Le Maout, *Hist. nat. des oiseaux*. Paris, Curmer, 1855, in-4°, p. 327.

[4] *Les oiseaux de la Chine*, par M. l'abbé Armand David, ancien missionnaire en Chine. Paris, 1877, in-8°, p. 415.

à fond noir, perlé en rouge-brun aux plumes de dessus, fait en épis à celles de dessous, et encadré jusqu'à moitié de la trajectoire de plumes cramoisies, pareilles à des traits de flamme, forme la queue, dont les grandes plumes, dans le vol ou sur la branche, s'épanouissent en palme. Avec l'allure royale et guerrière du coq, mais bien plus d'élégance et de vivacité, cet oiseau, qui par sa forme et ses couleurs rappelle les feux du cratère et ses ombres, la traînée de la comète ou les flèches que lance l'aurore, est l'oiseau solaire par excellence, et spontanément fait songer au phénix [1].

[1] Nous croyons devoir transcrire ici la première description étudiée qui ait été faite en Europe du faisan doré. Elle porte la date de 1745, époque où aucun individu n'était né encore dans nos volières, et elle est prise sur un faisan apporté de Chine vers 1730. L'oiseau y apparaît dans toutes les nuances et dans tout l'éclat de ses couleurs, qui depuis ont éprouvé un affaiblissement, dont l'image coloriée qu'on voit dans l'Histoire naturelle de Buffon porte déjà les traces. Edwards accompagne son image coloriée, datée de 1745 -- reproduite au sixième sur le dessin 10 de notre planche XIII -- du commentaire suivant qui porte en tous ses détails le cachet de l'exactitude anglaise. Nous retouchons la traduction française, çà et là fautive, sur l'original anglais qu'elle accompagne.

« *Le PHAISAN belles-couleurs, de la CHINE.*

« Cet oiseau est plus petit que notre *Phaisan d'Angleterre*, mais taillé a peu près « de même, quoique la queue, je pense, soit plus longue à proportion, la plume « du milieu ayant jusqu'à 23 pouces de long. Il a déjà été décrit par *Albin* dans « son *Hist. des Ois.* Vol. III, p. 34, sous le nom de *Phaisan Rouge*; mais comme « il y a dans son coloris un mélange de toutes les couleurs les plus gaies et les « plus brillantes qu'on puisse imaginer, j'ai cru que le nom, que je lui ai donné, « lui convenoit mieux. La figure de cet oiseau par le sieur Albin, étant destituée « d'une juste et naturelle proprtion, je tâcherai de corriger ses fautes dans la « mienne.

« Le bec est d'un jaune clair, un peu plus obscur vers la pointe ; les yeux « entourés d'un jaune éclatant ; les côtés de la tête, sous les yeux, de couleur de « chair, nue ou clair-semée de plumes; la couronne de la tête est couverte de « plumes d'un beau jaune ou couleur d'or, que l'oiseau dresse quelquefois en forme « de houppe et d'autres fois laisse tomber sur le cou. Le haut du cou est couvert « de plumes de couleur d'orange, marquées de barres traversières de noir ; ces « plumes, il peut les dresser comme nos coqs ordinaires font les leurs quand ils « se battent La partie inférieure du cou et le commencement du dos sont couverts « de belles plumes d'un beau vert foncé, qui réfléchissent une couleur d'or, avec « des barres noires traversières à leurs extrémités : ces plumes, quand l'oiseau « marche, ont un mouvement différent des autres plumes, tombant quelquefois

La huppe du faisan doré, son or, sa pourpre, sont des traits propres qui l'identifient, à l'exclusion de tout autre oiseau, à l'image du phénix que nous ont laissée les anciens. C'est au faisan doré que se rapporte d'une manière frappante le meilleur et le plus beau dessin que l'Égypte nous ait laissé du phénix, celui du petit obélis-

« plus loin par dessus le dos et quelquefois flottant de côté et d'autre. Le reste « du dos jusqu'à la queue est couvert de plumes d'un beau jaune d'or, mêlées, « à la naissance de l'aile et là où ces plumes tombent sur la queue, de quelques « plumes d'un vif écarlate. Les premières plumes des ailes sont sombres ou « noires avec des taches d'un jaune brun ; celles du milieu d'un rouge sombre, « mêlées et tachetées de noir ; quelques-unes des petites près du dos d'un « bleu foncé d'une beauté singulière : le dessous de toutes les plumes longues « est sombre : toutes celles du haut de l'aile sont d'une couleur rougeâtre et « sombre, la première rangée qui couvre immédiatement les grandes plumes « tirant un peu plus vers le jaune avec des lignes traversières de noir. Le dessous « de l'oiseau, depuis le bec jusqu'à la queue, est d'un beau rouge ou écarlate ; « les cuisses sont de couleur d'argile ; la queue est un mélange de noir et de « rouge brun, les deux plumes du milieu noires tachetées de marques rondes « ou irrégulières de brun, les plumes de côté rayées obliquement de noir et de « brun, comme nous avons dit Par dessus les grandes plumes de la queue, sortent « quelques plumes longues et étroites de couleur d'écarlate avec des côtes jaunes, « qui s'étendent presque jusqu'à la moitié de la queue. J'ai représenté les plumes « de la queue plus libres et plus écartées que l'oiseau ne les porte généralement « pour montrer plus distinctement la différence de leurs marques. Les jambes et « les pieds sont comme ceux de la *Poule*, mais un peu plus minces, de couleur « jaune, avec de petits ergots de même couleur.

« Depuis quelques années ces oiseaux nous sont apportés assez fréquemment de « la *Chine*. J'en ai vu plusieurs dans la possession de notre noblesse ou de « quelques un de nos curieux, et nouvellement mylady Heathcote m'a fait la « grâce de m'en donner un, mort, à la vérité, mais qui m'a mis en état d'observer « plus d'exactitude dans chaque partie de ma figure, que je n'aurois pu faire « autrement ou qu'aucun autre n'a été à même de faire jusqu'à présent. Ces oiseaux « sont assez vigoureux et supportent très bien notre climat ; et je pense que si « on en apportoit de bien appariés avec leurs poules, ils pourroient, avec un peu « de soin, pondre et élever leurs petits. Le chevalier *Hans Sloane* en a un mâle « encore vivant, qui est celui que la figure représente, et, autant que je puis m'en « souvenir, il l'a depuis, quinze ans. »

Histoire naturelle de divers oiseaux qui n'avoient point encore été figurés ni décrits, ou qui n'étoient que peu connus d'après des descriptions obscures ou abrégées sans figures ou d'après des figures mal dessinées, par George Edwards, IIe Partie Londres, 1748 in-4°.

que de basalte noir trouvé au Caire. Il n'y a d'omis, vraiment, que le développement de la queue qu'il n'était pas dans le style des hiéroglyphes de reproduire [1].

L'azur que Pline, d'après des ouï-dire, a placé sur la queue du phénix, est sur les ailes du faisan doré. Quant aux « crêtes » qu'il dit décorer sa gorge, on les trouve dans les grandes pièces de couleur écarlate, au milieu desquelles sont placés les yeux du faisan commun et de tant d'autres variétés de cette nombreuse et splendide famille d'oiseaux répandue dans l'Asie centrale, méridionale et orientale [2]. On les aura prêtées facilement à notre faisan, ou on aura pris pour lui quelquefois tel autre faisan à « crêtes », rappelant plus ou moins ses couleurs. Les joues du faisan doré, couvertes de petites plumes douces comme du velours et couleur de rouille, ne sont pas, d'ailleurs, sans ressemblance avec de la chair.

Un fait remarquable, c'est que le faisan doré que les chinois appellent « *Kin-Ky*, la poule d'or », est au fond le phénix de la Chine. Malgré les fantaisies des peintres à l'endroit d'un oiseau mystique, comment douter du fait ? Je ne dirai rien des faisans dorés, primant tous les oiseaux sur les magnifiques paravents ou fonds de salons qu'a envoyés le Céleste-Empire à l'exposition de 1878, bien qu'ils m'aient paru des oiseaux aussi mystiques que réels. Mais voici ce qu'écrivait Kœmpfer qui a visité la Chine à la fin du dix-septième siècle :

« S'il est permis de faire une excursion au loin, j'oserai mettre en scène et déclarer l'émule du phénix le Foo des Chinois, ou, en écrivant son nom plus pleinement, le Foo woo, oiseau célèbre aux Antipodes comme le phénix dans notre hémisphère. Sa grandeur est convenable, sa forme est très distinguée, il ne lui manque aucun genre de beauté : ce qui le caractérise principalement, c'est sa crête élevée, son cou et ses jambes longues, sa queue où abondent de longues plumes, et nuancée élégamment comme tout son corps avec ces trois couleurs, rouge, azur et or, *triade colorum*, *rubro*, *cœruleo*, *aureoque eleganter distincta*. Les commencements des livres, les chambres des princes, les serviettes et les tables de prix sont fréquemment ornées de son image ; il sert de thème et de comparaison gracieuse aux lettrés pour les souhaits et les compliments. Foo est si

[1] Ici pl. XIII, 9, 10.

[2] Elliot, *A monograph of the Phasianidæ or family of the Pheasants*, 2 vol. in-fol. New-York, 1872.

bien l'équivalent du phénix en nombre de circonstances que vous diriez que c'est lui-même, ou que son histoire a passé aux Antipodes [1]. »

Ce phénix chinois n'est-il pas évidemment l'oiseau que Buffon appelle « le tricolor huppé de la Chine », c'est-à-dire le faisan doré [2]? Et n'est-ce pas un trait de lumière sur le phénix égyptien substantiellement semblable? Le faisan doré paraît être un oiseau consacré au soleil dès l'idolâtrie de la tour de Babel, sinon avant le déluge. Les peuples, dans leur dispersion en auront emporté, en Afrique et jusqu'au fond de l'Asie, le type qui, avec des variantes, restera toujours le même et parfaitement reconnaissable.

Deux circonstances ont pu aider à la fable du phénix brodée sur le faisan doré. Quand la poule-faisane couve, elle se forme en boule dans son nid ; elle ne mange plus durant le jour : elle est comme paralysée et morte. Elle reste ainsi vingt à vingt-cinq jours durant.

[1] *Amœnitatum exoticarum*, p. 662-3. La légende du phénix chinois remonte, d'ailleurs, à l'antiquité la plus reculée. César Cantù dit de l'empereur Chao-ao, qu'il fait régner l'an 2597 avant J.-C. : « Quand il monta sur le trône, on vit appa- « raître le *foung-uang*, oiseau fabuleux, qui ne se montre que sous le règne des « bons princes, et qui devint par ce motif le signe distinctif des mandarins ; ces fonc- « tionnaires le portent sur leurs vêtements dont Chao-ao régla la forme et la cou- « leur particulière, selon les degrés, telles qu'elles existent encore aujourd'hui. » *Histoire universelle*, 1844, t. III, p. 318. — « Le *Chou-King* et le *Chy-King* font « mention du *fong-hoang*. » *Vestiges des principaux dogmes chrétiens tirés des anciens livres chinois*, par le P. de Prémare, jésuite ; traduit du latin par MM. A. Bonnetty, P. Perny. Paris, 1878, in-8°, p. 360. V. p. 353.

[2] Le phénix, que les Indiens disent venir des sources du Gange, ayant la tête d'or, image du ciel, la poitrine d'azur, image de la mer, le corps de diverses couleurs, image de la terre qui produit les plantes (Kœmpfer, p. 664), paraît bien être aussi un faisan. C'est peut-être le faisan doré, remanié par l'imagination pour l'accommoder au symbolisme ; peut-être un faisan *Hybride*, pareil à celui obtenu de nos jours (Elliot, t. II, pl. 16) qui tient tout à fait du faisan doré, avec la huppe rouge, la collerette blanche, le bec et le dessous du bec verts Ce pourrait être aussi le faisan de lady Amherst (ibid., pl. 14), semblable au faisan doré pour les formes, et son gracieux rival pour les couleurs, qui sont douces au lieu d'être éclatantes. La tête est d'un or vert, surmontée d'une huppe rouge de feu ; la poitrine est bleue, puis blanche. Il habite avec le faisan doré les montagnes du Thibet oriental, près de l'Indo-Chine. D'après Scaliger, cité par Vossius, les Indiens appellent leur phénix *Semenda* et lui prêtent la fable égyptienne enregistrée par Hérodote. Vossius, *De idololatria*, l. III, cap. XCIX.

Le mot de Pline « construire un nid... et mourir dessus, *construere* « *nidum et superemori* » semble plus ou moins réalisé. En outre, cette faisane qui est grise, vieillissant et commençant pour ainsi dire à mourir en cessant d'être féconde, ressuscite d'une certaine manière en prenant les couleurs solaires du faisan. « Quelquefois, dit Buffon, « elle devient avec le temps aussi belle que le mâle. On en a vu une « en Angleterre, chez milady Essex, qui, dans l'espace de six ans, « avait graduellement changé sa couleur ignoble de bécasse en la « belle couleur du mâle, duquel elle ne se distinguait plus que par les « yeux et par la longueur de la queue. Des personnes intelligentes, « qui ont été à portée d'observer ces oiseaux, m'ont aussi assuré « que ce changement de couleur avait lieu dans la plupart des fe- « melles [1]. Et n'a-t-il pas lieu chez tous les jeunes mâles qui atteignent leur croissance sous le vêtement gris de leur mère, pour prendre ensuite le radieux vêtement de leur père, et passer comme des livrées de la mort à celles de la résurrection ?

Mais la fable du phénix paraît surtout venir de l'assimilation du faisan doré au soleil, à qui les Égyptiens prêtaient les rites de leur mode de sépulture, doublés des images que leur offrait l'inondation vivifiante du Nil. Le faisan doré vit environ une vingtaine d'années. L'Égypte, avons-nous dit, en a fait 500 pour 487, ou 1461 années vagues, 1460 années fixes, d'après deux périodes solaires. La légende part de l'histoire naturelle pour se perdre dans l'astronomie.

C'est ainsi que je me rendais compte de ce qu'il peut y avoir de fondé dans le phénix des anciens, quand j'ai rencontré sur le passage cité de Pline, dans l'édition de Paris 1830, la note suivante signée Cuvier :

« Sans doute ce que l'on raconte de la durée de la vie du phénix, de sa résurrection, ne se compose que de fables absurdes, ou de pures allégories ; mais la description que Pline donne de l'oiseau lui-même est celle d'un oiseau très réel, savoir du faisan doré. Ce faisan a le cou de couleur d'or, le corps rouge, des plumes bleues et rouges aux ailes et à la queue, une huppe sur la tête ; ceux qui ne l'ont pas vu peuvent en prendre une idée par la planche enluminée de Buffon, n. 217. La coïncidence est si frappante que je m'étonne qu'elle n'ait pas été remarquée plus tôt. Cette description est prise probablement du prétendu phénix que Pline dit lui-même avoir été apporté à Rome sous le règne de Claude, mais

[1] *Histoire naturelle.* — Le faisan doré ou le tricolor huppé de la Chine.

que chacun reconnut pour faux ; apparemment que c'était un faisan doré venu du fond de l'Asie à une époque où déjà le commerce s'étendait jusqu'à cette distance, et que ceux qui le montraient avaient décoré du nom de phénix pour le rendre plus intéressant. Ils purent avoir d'autant plus facilement cette idée, que ce que dit Hérodote (*Euterpe*, ch. 73) des couleurs d'un phénix qu'il avait vu en peinture, et qui, dit-il, était en partie rouge et en partie de couleur d'or, ne contredisait point ce qu'on voyait dans le faisan doré. Il n'y a que la taille qui s'accorde mal ; on le fait égal à l'aigle ; mais il n'est pas de beaucoup inférieur au petit aigle ou aigle tacheté, et encore moins au babbuzard ou aigle de rivière [1]. »

Ce passage emportera peut-être l'assentiment du lecteur sur l'identité foncière du faisan doré et du phénix. Le sentiment de Cuvier a, d'ailleurs, été plus ou moins embrassé par les naturalistes ou les savants. « Cet oiseau on ne peut plus magnifique, dit du faisan doré « un naturaliste allemand, est tenu avec beaucoup de raison pour « le phénix des anciens [2]. » — « Le faisan doré, vient-on d'écrire « chez nous, originaire de la Chine et du Japon, est la plus belle « espèce du genre ; la richesse et l'éclat de ses couleurs ont fait « penser que cet oiseau pourrait bien être le phénix, si célèbre dans « l'antiquité [3]. »

Le phénix étant donc bien, même pour nous, un oiseau réel ; le peuple romain l'ayant vu, lui ou son pareil, dans les comices, l'an 47 ; sa légende étant acceptée des Égyptiens par les Juifs et par une partie des Romains, à la suite du sénateur Manilius, l'autre partie, dont Pline, faisant des réserves, mais n'osant contredire ; cette légende n'ayant rien en soi d'impossible, et n'étant qu'une certaine variante poussée plus loin de la métamorphose bien connue du papillon qui, mourant après avoir pondu ses œufs, renaît de l'œuf en larve ou petit ver, se fait un tombeau des fils de sa propre substance et sort de là déployant au soleil ses ailes et des couleurs rivales de la splendeur du soleil lui-même ; cette légende enfin, ainsi reçue, ayant un retentissement extraordinaire au moment

[1] *Bibliothèque latine-française publiée par* C. L. F. Panckoucke. — Pline, *Histoire naturelle*, t. VII, p. 368.

[2] Man hält diesen uberaus prächtigen Vogel wohl mit Recht für den Phönix der Alten — Friderich, *Vollständigue Naturgeschichte der deutschen Zimmer-Haus und Jagdvögel*. Stuttgart, 1863, in-8°, p. 803.

[3] M. P. Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, t. VIII (1872), p. 54.

où les Apôtres annoncèrent au monde le fait incroyable pour lui de la résurrection du Christ : est-il étonnant que les Pères de l'Église, les uns adoptant la légende, les autres l'accueillant, comme Pline, avec un doute, l'aient utilisée pour la conversion de l'univers, et aient démontré aux païens, par un argument qu'ils fournissaient eux-mêmes, la possibilité de la résurrection de la chair ?

L'abbé V. Davin.

(*A suivre.*)

L'ART CHRÉTIEN

LETTRES D'UN SOLITAIRE

HISTOIRE DE L'ART APRÈS JÉSUS-CHRIST

Madame,

Pour écrire l'histoire de l'art chrétien, il faudrait bien des volumes ; aussi n'ai-je pas la prétention de le faire en quelques pages. Je voudrais seulement indiquer le plan d'étude que je crois le meilleur, pour en saisir l'ensemble, en suivre les développements, pour comprendre les causes de ses progrès, de ses grandeurs et de sa décadence, pour arriver enfin à cette conclusion, que depuis la venue de Notre-Seigneur, le seul grand art possible est l'art dont l'Homme-Dieu est l'inspiration et le modèle. Cette étude serait l'application, et j'espère, la justification des principes formulés dans mes lettres précédentes.

Celui qui veut étudier l'histoire de l'art chrétien, doit, avant tout, en connaître la doctrine ; et il doit la connaître, non seulement avec l'intelligence, mais aussi avec le cœur. Comment pourrait-il apprécier des œuvres d'art, sans savoir les vérités que l'artiste a voulu rendre. Le beau est la ressemblance du vrai : on juge bien le mérite d'un portrait, quand on connaît celui qu'il représente, et surtout quand on a vécu dans son intimité.

L'histoire de l'art chrétien est inséparable de l'histoire de l'Église, puisque l'art chrétien vit véritablement de la vie de l'Église, qu'il en reçoit les inspirations, qu'il en partage la fortune et les triomphes. Il en est l'instrument, la joie, l'ornement, et ses progrès sont la récompense de sa fidélité à l'écouter et à la servir. Ses grandes épo-

ques sont les époques où il a été le plus uni à Rome, et la royauté de l'art a toujours appartenu à la nation la plus dévouée aux Souverains Pontifes.

L'art chrétien participe à l'unité de l'Église ; il a, en tout lieu, en tout temps, la même foi, le même culte, le même Dieu. Il est un lien de fraternité entre tous les peuples, malgré les différences de race et de génie. L'art chrétien est l'art de la chrétienté ; aussi faut-il l'étudier dans son ensemble. Ses éléments divers se sont développés sous l'influence de l'Église dans un ordre logique, et on peut en suivre la marche progressive jusqu'à la Renaissance.

L'élément religieux, l'élément-principe a été complet comme doctrine, dès l'origine. Il s'est formulé pendant les premiers siècles par la liturgie, par les saints Pères grecs et latins, et par son admirable littérature.

L'élément social préparé par les Papes et par l'Ordre de saint Benoît, a été inauguré par Charlemagne et s'est perfectionné jusqu'à saint Louis. L'art chrétien eut alors son architecture incomparable et les chefs-d'œuvre de sa sculpture.

L'élément individuel se développe aux XIV[e] et XV[e] siècles et progresse surtout dans la peinture. Il crée des merveilles, tant qu'il est uni à l'élément religieux et à l'élément social ; mais dès qu'il s'en isole, il s'égare dans le naturalisme, et ses progrès mêmes deviennent des causes de décadence. L'élément individuel domine au XVI[e] siècle et l'art perd son unité. L'architecture, la sculpture et la peinture se séparent ; il n'y a plus d'art chrétien, parce qu'il n'y a plus de chrétienté. La Renaissance a détaché l'artiste de l'Église pour le mettre au service des princes et des passions. Elle a tari l'inspiration religieuse et n'a laissé aux nations que des écoles qui se distinguent, les unes des autres, par des procédés de dessin et de couleur.

Telles sont les grandes divisions de l'histoire de l'art après Jésus-Christ. Pour les étudier successivement, il faut d'abord jeter un coup d'œil sur les origines de l'art chrétien et reconnaître ce qu'il a reçu de l'antiquité.

Lorsque Notre-Seigneur se fut endormi dans la mort, l'Église nouvelle sortit de son cœur entr'ouvert par la lance, avec l'eau qui devait tout purifier et le sang qui devait tout vivifier. Le Verbe

s'était fiancé l'Eglise, au premier jour du monde ; il l'avait épousée par son Incarnation et l'avait rendue féconde sur la couche sanglante de la Croix. Elle allait enfanter les générations innombrables promises à Abraham. La synagogue était répudiée ; l'esclave était chassée, et la femme libre avait l'héritage pour le transmettre à ses enfants. Tout ce qui était vrai, tout ce qui était beau et bon dans l'antiquité lui appartenait. Esther remplaçait l'orgueilleuse Vasthi ; l'art devait consacrer à sa parure toutes ses richesses, tous ses ornements ; il devait cultiver le jardin de l'Époux, afin que l'Épouse pût offrir à son Bien-Aimé des fruits anciens et nouveaux [1].

Sur le titre de la Croix, le gouverneur romain avait écrit en trois langues, la royauté du Christ ; et ces trois langues devaient être celles de l'art chrétien. L'hébreu était la langue du vrai, puisque c'était celle de la Bible et celle dont le Verbe se servit pendant sa vie mortelle. Le grec était la langue du beau, la langue de la civilisation, et *la Version des Septante* l'avait déjà consacrée à la manifestation de la vérité. Le latin était la langue du bien, parce qu'elle devait être la langue de l'Eglise, la langue de l'unité et de l'infaillibilité. Du temps de Notre-Seigneur, ces trois langues étaient universelles ; car, par toute la terre, il y avait des synagogues, des colonies grecques et des légions romaines. Cette triple alliance s'était déjà accomplie dans le temple de Jérusalem qui figurait l'Eglise ; les trois grands arts de l'antiquité avaient concouru à sa construction. L'architecture juive venait de l'art égyptien, et Salomon employa des artistes de Tyr et de Memphis. L'art grec travailla au temple sous les Ptolémées et répara les ruines et les profanations d'Antiochus, après la victoire de Judas Machabée. L'art romain l'avait embelli sous Hérode [2].

Mais l'art ancien, corrompu par l'idolâtrie et les passions, devait être purifié et renouvelé comme le monde païen. Il fallait que le grain de froment fût jeté en terre pour y mourir et porter beaucoup de fruits. Le Christ était resté trois jours dans le tombeau ; l'art chrétien demeura trois siècles dans les catacombes.

La semence divine apportée par les Apôtres fut arrosée longtemps

[1] Nova et vetera, dilecte mihi, servavi tibi. (Cant. NII, 13.)
[2] Voir l'*Art juif* par M. de Saulcy.

par le sang des martyrs, avant d'étendre au loin ses racines profondes et d'être le grand arbre qui offre son ombrage à tous les oiseaux du ciel. Au-dessous de la Rome païenne, se creusait la Rome souterraine, où le riche et le pauvre venaient adorer le même Dieu et le même Père. Ce séjour de la mort était un foyer de vie où se préparait le salut du monde. Quelquefois la Vérité, en poussant ses conquêtes jusque dans le palais des Césars, y rencontrait un artiste occupé à satisfaire les caprices du maître. Elle lui faisait entrevoir un idéal nouveau; l'artiste laissait son œuvre inachevée et suivait le guide qui le conduisait par des galeries silencieuses, jusqu'à l'assemblée des fidèles. Le ministre sacré marquait son front du signe de la Croix et ouvrait ses oreilles à la bonne nouvelle. Les Évangiles lui étaient présentés; il recevait la tradition du Symbole et du *Pater* et il renaissait dans l'eau du baptême, il avait la foi et l'amour; l'artiste était chrétien [1].

Mais que pouvait-il faire dans l'obscurité des catacombes! Il priait et méditait; il voyait à la vraie lumière, le beau surnaturel, il se nourrissait de la parole et de la chair du Christ; il développait et fixait en lui cet idéal parfait qu'il désirait manifester à ses frères. Il n'avait pour s'exprimer que des moyens anciens, mais il les purifiait et les sanctifiait, en les consacrant à ses croyances nouvelles. Enfant docile de l'Eglise, il en répétait les enseignements, mais en les voilant sous des symboles. Ces symboles avaient servi quelquefois aux païens; il les baptisait et en faisait des images de la Vérité que ne pouvait comprendre le regard des persécuteurs. En devenant chrétien, l'artiste ne perdait pas son talent: il conservait le même style, comme les mêmes procédés, il obéissait seulement à une inspiration supérieure. Il y a aux catacombes des peintures qui semblent tracées par le même pinceau que les peintures retrouvées de nos jours, au Palatin. La méthode la plus sûre pour fixer la date d'une peinture de la Rome souterraine est de la comparer aux monuments de la Rome impériale. Les mêmes époques présenteront les mêmes dispositions, les mêmes formes; les sujets seuls seront différents.

L'art chrétien était en germes aux catacombes; il y recevait son principe de vie, et la mission sublime de glorifier Dieu. Il exprimait

[1] Voir l'*Année liturgique*, mercredi de la 4e semaine de carême.

déjà les croyances et les sentiments de l'âme ; il aimait, il priait et confessait le Christ par ses œuvres comme le martyr par sa mort. L'architecture creusait les fondations de l'Eglise. Quelle émotion n'éprouve-t-on pas en visitant ces longues galeries, ces substructions mystérieuses dont les assises sont de victorieux tombeaux. Elles ne sont pas froides et muettes comme les hypogées de l'Egypte et de l'Inde ; car elles nous racontent nos origines et la sainteté de nos pères, et elles nous conduisent comme de magnifiques propylées à ces sanctuaires primitifs où l'Église inaugurait son culte et sa hiérarchie. L'architecture y ébauchait les voûtes et les autels de ses futures basiliques. Elle n'en confiait pas l'ornementation à la sculpture qui devait expier longtemps ses souillures idolâtriques, mais elle chargeait la peinture de décorer ses murs, ses arcades, d'y tracer de gracieux emblèmes, des guirlandes, des fleurs, des colombes, des symboles de paix et d'espérance, pour annoncer à tous la résurrection dans ce séjour de la mort. Et le peintre employait les formes anciennes, en les rendant chrétiennes. Il n'étudiait plus le nu et la beauté sensuelle, mais la sainteté, la beauté surnaturelle ; il la voyait, il l'entendait dans tout ce qui l'entourait. Il la touchait de ses mains, lorsqu'on apportait le corps sanglant des martyrs, au milieu des chants, des lumières et des palmes du triomphe. La foi, l'espérance, la charité grandissaient dans son cœur et fleurissaient dans ses œuvres. Toutes ses peintures priaient et enseignaient la résignation et l'amour. Il vivait ainsi au milieu des *Orantes*, aux pieds du Bon Pasteur ; et quand il mourait, il portait au ciel son pinceau, comme la colombe de l'arche le rameau de la délivrance.

Mais le grand art est la parole ; Notre-Seigneur l'a donnée à l'Église, lorsqu'il a dit : Allez et enseignez les nations. La parole est l'art personnel de l'Église, l'art nécessaire, l'art tout-puissant que rien ne peut enchaîner ; car c'est l'écho du Verbe, le Verbe de Dieu même : *Verbum Dei non est alligatum* [1]. Cette parole, l'Église la porta aux catacombes avec les saintes Écritures qui l'ont fixée pour la rendre inaltérable. La Bible est la pierre fondamentale de l'art chrétien, et de cette pièrre coule l'eau vive qui doit désaltérer toutes les générations.

[1] II Tim., II, 9.

Dans ses *Lettres à un jeune homme,* le père Lacordaire lui recommande de chercher et de voir Jésus-Christ dans les saintes Ecritures, et sa plume d'or a tracé ces lignes : « L'écriture, comme une haute montagne qui serait le phare du monde, se partage en deux versants, le versant de l'antiquité et celui des temps modernes ; l'un qui regarde l'Occident, et l'autre l'Orient de l'humanité : tous les deux portent le nom de *testament*, parce que tous les deux renferment le témoignage de Dieu et la charte de son alliance avec l'homme ; mais par le côté qui regarde la préparation de cette alliance, le testament divin prend le nom d'*ancien;* par le côté qui en regarde la consommation, il prend le nom de *nouveau.* L'un et l'autre, considérés dans leur distribution intérieure, se composent des mêmes éléments : l'histoire qui dit le passé, la prophétie qui dit l'avenir, la théologie qui unit le passé à l'avenir dans le sein de l'éternelle Vérité.

« Or, entre ces deux perspectives dont l'une nous reporte à des temps qui ne furent qu'un préambule, l'autre à des temps qui durent encore et ne finiront qu'avec le monde, je n'hésite pas un instant : vous êtes né sous le Christ, son siècle est le vôtre, sa lumière a éclairé toute lumière, et, de même que ceux qui furent avant lui, le regardaient venir, ceux qui sont après lui doivent le regarder venu. Après comme avant, il est le point unique où le ciel et la terre se rencontrent. Vous commencerez donc par l'Evangile qui est Jésus-Christ vivant. Là, dans sa chair, expression de son âme et voile transparent de sa divinité, vous le verrez lui-même.

« Oh ! qu'écrirai-je de l'Evangile, puisque l'Evangile est écrit : ouvrez-le, vous qu'il a fait mon fils, et, après y avoir imprimé vos lèvres rassurées, livrez-vous à lui, comme à l'âme de votre mère. Votre mère venait de Dieu et elle vous aimait ; l'Evangile aussi vient de Dieu, et c'est le seul livre qui ait reçu le don d'aimer. Par un prodige aussi admirable que lui-même, quatre hommes l'ont écrit sous l'inspiration de Celui qui l'avait parlé, et malgré la différence personnelle de leur caractère et de leur génie, on retrouve, en tous quatre, la même nature sublime et simple, le même accent, la même vérité, le même amour et le même Dieu. C'est toujours l'Évangile, parce que c'est toujours Jésus-Christ.

« Après l'Evangile viennent les Actes de ses premiers disciples, de ceux qui avaient entendu et vu le Sauveur... Jésus-Christ vient

de quitter la terre, y laissant les traces ineffables de son passage, y laissant quelques amis de son choix, avec lesquels il a vécu, qui l'ont touché dans sa chair comme un homme, et l'ont cependant adoré comme un Dieu. Les voilà seuls, en face de l'univers, qui ne croit rien de ce qu'ils croient, qui n'en sait même rien encore, et qu'ils doivent convertir à la foi, du pied de la Croix qui a vu périr leur Maître. Y eut-il jamais pour des hommes un semblable moment? et quels hommes? des artisans, des pêcheurs. Ils vont dire au monde les premières paroles de la prédication chrétienne ; ils vont faire dans les âmes, après la leur, les premiers miracles de la toute-puissance apostolique et tracer dans la corruption du siècle, les premiers linéaments de ces mœurs, où la charité s'enflammera des glaces de la pureté. Toutes les origines et toute l'éloquence du christianisme sont dans ces courtes pages où S. Paul, qui n'avait pas vu le Christ et qui le persécutait, se lève à côté de S. Pierre, désormais inséparable de lui, moins grand par l'autorité, plus éclatant par la parole, égaux tous les deux en trois choses, leur amour, leur supplice et leur tombeau.

« S. Paul est le théologien du Nouveau Testament et le dernier degré de la profondeur dans les choses divines. Venu après Jésus-Christ, quand la révélation de tous les mystères était consommée, homme de science avant d'être l'homme de Dieu, il a porté dans les abîmes de l'Incarnation et de la Rédemption, une lumière si énergique qu'elle éblouit d'abord et une intrépidité de foi dont l'expression abrupte cause une sorte de vertige à l'entendement qui n'y est pas préparé. S. Paul a une langue à lui, une sorte de grec tout trempé d'hébraïsmes, des tours brusques, hardis, brefs, quelque chose qui semblerait un mépris de la clarté du style, parce qu'une clarté supérieure inonde sa pensée et lui paraît suffire à se faire voir elle-même ; insouciant de l'éloquence comme de la lumière, il rebute d'abord l'âme qui vient à ses pieds ; mais, quand on a la clef de son langage, et qu'une fois, à force de le relire, on s'est élevé peu à peu à l'entendre, on tombe dans l'énivrement de l'admiration. Tous les coups de sa foudre ébranlent et saisissent ; il n'y a plus rien au-dessus de lui, pas même David, le poète de Jéhovah, pas même S. Jean, l'aigle de Dieu ; s'il n'a pas la lyre du premier, ni le coup d'aigle du second, il a sous lui l'océan tout entier de la Vérité, et le

calme des flots qui se taisent. David a vu Jésus-Christ du haut de la montagne de Sion, S. Jean a reposé sur sa poitrine dans un banquet; pour S. Paul, c'est à cheval, le corps en sueur, l'œil enflammé, le cœur tout rempli des haines de la persécution, qu'il a vu le Sauveur du monde, et que, renversé à terre sous l'éperon de sa grâce, il lui a dit cette parole de paix : *Seigneur, que voulez-vous que je fasse?* »

Cette beauté de l'Évangile, cette parole lumineuse que le Saint-Esprit mettait sur les lèvres des Apôtres, rayonne sur tous les contemporains du Christ. Leurs écrits, comme le visage de Moïse descendant du Sinaï, reflètent le Verbe Divin qui s'est manifesté au monde. Rien ne ressemble plus aux Saintes Écritures que les épîtres de saint Barnabé, de saint Clément, le livre d'Hermas, et les œuvres de saint Denys l'aréopagite; c'est la même simplicité, la même évidence de vérité. Les auteurs des temps apostoliques offrent dans toute sa pureté, cette lumière céleste que le prisme de l'art chrétien divisera et variera selon les peuples et les époques. Ils sont les disciples fidèles du Maître qui a dit : Contentez-vous de dire : cela est, cela n'est pas. Dire davantage vient d'un principe mauvais : *Sit autem sermo vester, est, est : non, non. Quod autem his abundantius est, a malo est* [1]. Ils ont donné l'exemple de cette sobriété, de cette parole écrite qui doit être uniquement consacrée à l'affirmation de la vérité, à la négation de l'erreur. Le désir de plaire, qu'admet l'amour-propre, est coupable et doit être retranché. Ils sont ainsi les fondateurs et les modèles de la littérature chrétienne qui sert le Christ et l'Église.

La littérature chrétienne est la sève de l'art chrétien; car c'est elle qui en formule l'élément religieux. L'architecture, la sculpture et la peinture ne sont pour ainsi dire que les ornements de son texte. Aussi, celui qui en négligerait l'étude serait-il incapable de comprendre l'histoire de l'art. Seule, la littérature peut en donner l'intelligence, en éclairer tous les développements qu'elle précède et qu'elle inspire.

Les premiers chefs-d'œuvre de la littérature chrétienne sont les Actes des martyrs. Si on appelle les Actes des Apôtres, *l'Évangile du*

[1] S. Math., V, 37.

Saint-Esprit, on peut bien appeler les Actes des martyrs, *l'Évangile de l'Amour*. L'Église rendait alors à Jésus-Christ l'amour qu'il avait eu pour elle sur la Croix. Comment plus prouver l'amour qu'en sacrifiant sa vie : *Majorem charitatem nemo habet ut animam suam ponat quis pro amicis suis*[1].

Les martyrs le faisaient avec joie. « O bonne croix, s'écriait saint André, croix qui a reçu la beauté du Christ, croix si longtemps désirée, si tendrement aimée, reçois-moi des hommes pour me rendre à mon Maître. Qu'il me reçoive de toi, Lui qui m'a sauvé par toi. Seigneur Jésus, mon bon Maître, ne permettez pas qu'on me détache de cette croix, avant que vous n'ayez reçu mon âme. » Et saint Ignace écrivait : « Mon cœur est épris d'amour pour la mort. Mon Amour est crucifié et l'eau ne saurait tempérer l'ardeur qui me dévore ; c'est un feu vivant qui me dit intérieurement : hâte-toi de venir à ton Père. Comment trouver du goût et du plaisir aux aliments grossiers, aux délices de la vie. C'est le pain de Dieu qu'il me faut, et ce pain, c'est la chair de Jésus-Christ, né du sang de David. Je veux pour breuvage son sang divin, principe d'un amour toujours pur, source intarissable de vie. Non, je ne veux plus de cette vie mortelle. Je suis le froment de Dieu ; je veux être broyé sous la dent des bêtes, pour devenir moi-même le pain de Jésus-Christ, une victime digne de lui. »

Sainte Agnès, une enfant de treize ans, s'élance vers la mort, comme la fiancée qui ne veut pas faire attendre l'Époux. Elle chante joyeusement son épithalame : « J'aime le Christ dont je serai l'Épouse ! J'entends sa voix mélodieuse : son amour rend chaste. Avec lui, je serai pure, je serai vierge. Il m'a donné un anneau pour gage de sa foi, et il m'a ornée d'un collier magnifique. J'ai goûté le miel et le lait de sa bouche. Son sang brille sur mes joues. Oui, je suis la fiancée de Celui que servent les anges, de Celui dont le soleil et la lune admirent la beauté. »

Vraiment rien n'est comparable à ces Actes des martyrs, et dès l'origine, la littérature chrétienne a produit ses fleurs les plus belles et les plus odorantes. Ces récits, d'une simplicité, d'une sincérité inimitable, unissent les images les plus gracieuses aux pensées les

[1] S. Jean, XV, 13.

plus sublimes. Dans cette lutte de la vérité contre l'erreur, de l'amour contre la haine, on sent l'humanité qui se relève à la voix du Christ. La femme surtout retrouve sa dignité. Quoi de plus noble que sainte Cécile devant son juge? Quoi de plus admirable que sainte Perpétue écrivant elle-même son martyre de fille et de mère, ses visions célestes, sa paix, ses espérances, et laissant à un autre, le jour de son supplice, le soin d'achever l'histoire de son triomphe. Ces Actes, recueillis avec soin, augmentaient le trésor de l'Église. On les lisait dans les réunions des fidèles avec les saintes Écritures, et la gloire des martyrs leur donnait des envieux et des imitateurs.

Mais l'Église n'avait plus seulement à combattre contre les empereurs et les bêtes de l'amphithéâtre; elle devait lutter aussi contre la calomnie, l'injure et la fausse science. Il se leva une phalange d'écrivains pour la défendre par des ouvrages qu'ils signèrent quelquefois de leur sang. Saint Justin, qui commence cette époque de la littérature chrétienne, et saint Cyprien qui la termine furent tous les deux martyrs. Ces apologistes portaient pour la plupart le manteau des philosophes. Amis sincères de la sagesse, ils l'avaient enfin trouvée dans l'Évangile, et ce qu'ils avaient entendu à l'oreille de l'âme, dans les ténèbres des catacombes, le moment était venu de le publier sur les toits [1]; ils voulaient le dire à César et au peuple pour confondre l'injustice et le mensonge. Ils voulaient surtout le faire entendre aux philosophes dont ils avaient partagé les recherches et les erreurs. Ils pouvaient leur dire comme saint Justin : « J'étais ce que vous êtes, soyez ce que je suis. »

Qui était plus capable de les convaincre que saint Justin, ce caractère si noble, cet esprit si distingué? Dans ses *Discours aux Grecs,* il leur raconte comment il a quitté le paganisme; il leur rappelle les fables des poètes, les divisions des philosophes, et il les engage à remonter à travers toutes ces contradictions jusqu'à la religion révélée. « Vous voyez bien, leur disait-il, que vos maîtres ne peuvent vous enseigner la vérité religieuse, car leurs dissentiments prouvent qu'ils ne la connaissent pas eux-mêmes. Il est donc pour vous nécessaire de recourir à nos ancêtres, qui remontent à une

[1] S. Math., X, 27; S. Luc, XIII, 3.

époque plus reculée que les vôtres, et n'ont rien enseigné de leur propre chef, mais loin de se combattre les uns les autres, ils n'ont fait que nous transmettre la science qu'ils avaient reçue de Dieu, sans contention, sans esprit de parti. Car une connaissance si élevée des choses divines n'est pas un don de la nature, ni un produit de l'intelligence humaine, mais une grâce céleste communiquée à ces hommes bienheureux. Pour l'acquérir et la transmettre, ils n'avaient nul besoin de l'artifice du langage, ni des armes de la dialectique ; ils n'avaient qu'à offrir une âme pure, à l'opération de l'Esprit-Saint, afin que ce divin Archet venant du ciel pût se servir de ces hommes justes, comme des cordes d'une lyre ou d'une harpe, pour nous faire entendre les choses célestes. »

Deux philosophes revêtirent la pourpre des Césars, mais leur sagesse ne les empêcha pas de persécuter les chrétiens. Justin se fit leur défenseur auprès d'Antonin le Pieux et de Marc-Aurèle. Sa première apologie surtout est un chef-d'œuvre de logique et d'éloquence : il invoque les principes de justice que doit respecter tout pouvoir, et il montre l'odieuse procédure suivie à l'égard des chrétiens. On les condamne sur le simple nom qu'ils portent sans rechercher s'ils sont coupables, et il n'y a pas d'hommes plus vertueux, plus paisibles, plus soumis aux empereurs ; car rien n'est plus pur que la doctrine du Christ, plus beau que son culte. Loin de troubler le monde, les chrétiens l'honorent et le sauvent, ils en sont l'âme et la vie. Du reste, les tourments ne sauraient leur nuire, car pour eux le martyre est le triomphe. Justin fut un de ces triomphateurs.

Athénagore est une des gloires de l'éloquence sacrée par la noblesse de son style, la force de ses raisonnements. Ce fut en voulant attaquer les chrétiens qu'il se convertit à leur doctrine. La lumière des Livres Saints l'éblouit sur le chemin de Damas. Il adressa aux empereurs une apologie aussi belle que mesurée dans la forme : « Grands princes, leur dit-il, les hommes qui peuplent votre empire vivent sous des lois et suivent des coutumes différentes. Chacun d'eux est libre de s'attacher aux institutions de sa patrie, quelque ridicules qu'elles paraissent, sans être inquiétés par une défense ou par la crainte d'un jugement. Ni vous, ni les lois, n'y mettez obstacle. Vous pensez que, si c'est un crime et une impiété de ne pas admettre l'existence d'un Dieu, il est nécessaire que cha-

cun adore les dieux qu'il reconnaît, afin que la crainte de la divinité l'empêche de mal faire. Nous seuls, nous faisons exception à la règle. D'où vient cela? Ne faites pas, je vous prie, comme le vulgaire qui se détourne, dès qu'il entend prononcer notre nom ; car ce n'est pas le nom qui est digne de haine, mais le crime qui mérite le châtiment. »

Il en appelle aux tribunaux et démontre l'injustice de la procédure. On accuse les chrétiens de trois crimes, d'athéisme, d'antropophagie et de mœurs infâmes. Si on prouve qu'ils sont coupables sur un seul point, qu'on n'hésite pas, qu'on frappe et qu'on les extermine avec leurs femmes et leurs enfants. Mais peut-on les convaincre d'athéisme : « Comment refuserions-nous d'honorer Dieu, nous qui avons tant de raisons de croire à son existence, l'ordre admirable qui éclate dans l'univers, l'harmonie du monde, l'accord parfait qui règne entre les diverses parties de cette œuvre immense. C'est lui qui a créé et conserve toute chose. Sans doute nous le distinguons de la matière, mais cette différence que nous établissons entre le Créateur et son ouvrage, prouve précisement en faveur de nos doctrines. Car la matière est créée et sujette à la corruption ; Dieu, au contraire, est unique, incréé, éternel, invisible, impassible, infini, incompréhensible. Il se suffit à lui-même ; il comprend tout ; il est à la fois lumière inaccessible, ordre parfait, esprit, puissance, raison, Il n'est pas devenu parce qu'il est l'Être, et qu'on ne devient que lorsqu'on n'a pas été. Le monde est entre ses mains comme le vase d'argile dans celles du potier. Il doit, au céleste Ouvrier, sa forme et sa beauté. C'est pourquoi nous rapportons nos hommages à Dieu et non à la créature ; de même qu'il serait insensé de refuser les honneurs à un prince pour les rendre à la demeure qu'il s'est construite. »

Après avoir ainsi prêché le vrai Dieu aux empereurs et leur avoir montré le culte spirituel qu'il faut lui rendre, Athénagore ne craint pas de leur exposer le dogme de la Sainte Trinité : « Le Fils de Dieu est le Verbe du Père, en idée et en opération, car toutes choses ont été créées par le Verbe. Le Père et le Fils ne font qu'un. Le Fils est dans le Père, comme le Père est dans le Fils par l'unité et par la vertu de l'Esprit. C'est ainsi que l'intelligence ou le Verbe du Père est le Fils de Dieu. »

Il oppose ensuite les philosophes aux chrétiens, les philosophes qui professent l'art de bien dire, aux chrétiens qui pratiquent l'art de bien faire : « Parmi nous, vous trouverez des gens simples, des artisans, des femmes qui, à la vérité, ne vous démontreront point par le raisonnement les avantages de notre doctrine, mais qui vous en persuaderont par l'excellence de leur conduite. Ils ne débitent pas de beaux discours, ils produisent de belles actions : ne pas rendre le mal à qui les frappe, ne pas intenter de procès à qui leur fait tort, donner à ceux qui demandent, aimer le prochain comme soi-même, voilà leurs œuvres. On nous accuse d'antroprophagie : comment supposer avec la moindre apparence de raison que nous soyons assez cruels pour faire notre nourriture de la chair humaine, nous qui n'assistons pas même à vos combats de gladiateurs, parce que nous faisons peu de différence entre tuer un homme ou se plaire à le voir tuer... Quant aux infâmes désordres que nous prête l'imagination dépravée de plusieurs, notre réponse est bien simple : c'est la morale de leurs dieux qu'ils mettent sur notre compte et non la nôtre. Pour nous, le regard, le désir coupable est assimilé à l'acte même. »

Le philosophe athénien termine par cette noble péroraison : « J'ai détruit les accusations portées contre nous, en produisant, sous leur véritable jour, la piété, la douceur et la tempérance qui distinguent les chrétiens. A vous maintenant, Princes qui êtes si dignes de gouverner, par votre bonté, votre modération, votre humanité ; à vous qui joignez les dons de la science aux qualités naturelles, de donner à ma parole la sanction souveraine de votre approbation. Qui saurait mériter davantage d'être écoutés favorablement, que des hommes qui prient chaque jour pour la prospérité de votre empire, afin que de père en fils, vous vous transmettiez le pouvoir et que votre domination puisse s'étendre à tout l'univers. Votre bonheur est notre intérêt ; car toute notre ambition est de mener une vie tranquille, en vous rendant de grand cœur l'obéissance qui vous est due [1]. »

Les disciples de Justin et d'Athénagore fondèrent l'école chrétienne d'Alexandrie, qui se recruta dans les rangs des philosophes

[1] *Legatio pro christianis.* (Mgr Freppel, t. III.)

convertis et lutta contre cette école célèbre dont les Ptolémées et les empereurs romains avaient fait le centre des sciences et des belles-lettres. Ils organisèrent un enseignement complet, une université catholique, pour combattre les sophismes de l'université païenne et repousser aussi les attaques des juifs et des hérétiques.

Les deux plus illustres représentants de cette école furent Clément d'Alexandrie et Origène. Clément était déjà très instruit avant d'embrasser la foi, et quand il fut chrétien, il parcourut la Grèce, l'Italie, la Palestine, l'Orient, afin d'augmenter ses connaissances et de mieux défendre la vérité. C'est le plus littéraire des apologistes chrétiens. Dans son *Exhortation aux gentils*, il attaque l'idolâtrie avec une verve, une puissance d'imagination qui devait séduire les Grecs dont il combattait cependant les fables. Il oppose sans cesse aux chefs-d'œuvre de leurs poètes et de leurs artistes la beauté du Christ qui s'est manifesté dès le commencement du monde. « Maintenant qu'il est descendu parmi nous, pourquoi fréquenter l'école des philosophes, visiter Athènes, la Grèce et l'Ionie ; pourquoi interroger péniblement leur science, si nous voulons prendre pour maître Celui qui a rempli l'univers des merveilles de sa puissance, de sa grâce et de sa doctrine... Salut, ô Lumière descendue des hauteurs du ciel pour briller aux yeux des hommes plongés dans les ténèbres et enfermés dans les ombres de la mort. Lumière plus pure que celle du soleil, plus agréable que toutes les douceurs de la vie présente, cette lumière n'est rien moins que la vie éternelle, et quiconque y participe possède la vie. »

Origène, son disciple et son successeur, était né chrétien, et son père qui fut martyr, embrassait sa poitrine d'enfant comme le sanctuaire de l'Esprit-Saint. Aussi dès sa jeunesse possèdait-il la philosophie qui comprenait alors toutes les sciences. A dix-huit ans, l'évêque Démétrius lui confiait la direction de l'école d'Alexandrie. Les païens même reconnaissaient sa supériorité. Plotin n'osait plus parler en sa présence et le comblait d'éloges. L'empereur Alexandre Sévère et sa mère Mammée voulurent l'entendre ; tous se pressaient à ses leçons, et il savait conduire ses élèves, par les sciences profanes jusqu'à la lumière de l'Évangile. Un grand nombre de docteurs et de saints évêques sortirent de son école, et beaucoup de ses disciples souffrirent le martyre, encouragés par sa présence et ses

discours. Il composa un grand nombre d'ouvrages : celui que Bossuet admirait le plus était son *Traité contre Celse.*

L'attaque de Celse était redoutable ; le paganisme forcé de renoncer à ses calomnies contre les chrétiens, avait demandé au philosophe de combattre la religion dans ses origines, ses dogmes et ses institutions. Celse écrivit son livre avec une infernale habileté, appelant à son aide toutes les ruses de la dialectique et toutes les ressources d'une grande érudition. Il se persuadait qu'il serait impossible de lui répondre. L'Eglise se tourna vers Origène et lui confia sa défense. Elle ne fut pas trompée dans son attente. Origène réduisit à néant toute l'argumentation du rhéteur et dévoila la fausseté de ses affirmations. Son *Traité contre Celse* rend à la vérité son évidence et réfute à l'avance toutes les perfidies de la critique moderne qui veut rajeunir les objections du philosophe païen.

L'école chrétienne d'Alexandrie eut une sœur rivale à Carthage. Alexandrie était une ville grecque, Carthage une ville romaine. Les vaincus des Scipions avaient adopté la civilisation de Rome et d'Athènes ; ils en cultivaient les arts et les sciences, sous le soleil brûlant de l'Afrique. Tertullien, fils d'un centurion, avocat et professeur de rhétorique, se convertit en voyant la constance des martyrs ; l'injustice des persécuteurs le révolta ; il se mit du côté des victimes et plaida leur cause devant l'univers tout entier. Son *Apologétique* est le chef-d'œuvre de l'éloquence indignée. La passion de la vérité lui inspire les pensées les plus nobles et les mouvements les plus pathétiques ; ses traités de morale offrent également des beautés incomparables, malheureusement déparées par quelques erreurs. Tertullien, dans la lutte, n'est pas doux et humble de cœur à l'exemple du Maître ; il sent les approches du triomphe et n'a plus la résignation des catacombes. Il menace les bourreaux et se réjouit des tourments éternels qui leur sont préparés ; il n'a pas même pitié des pécheurs et leur refuse les trésors de la miséricorde infinie, il manque de charité. Son talent se perd avec son orthodoxie.

S. Cyprien a toutes les qualités de Tertullien sans en avoir les défauts. Né comme lui, au sein.du paganisme, son éloquence l'avait conduit aux charges publiques, mais l'amitié d'un saint prêtre lui fit connaître le Christ, et il quitta la toge de sénateur pour se consacrer au service de l'Eglise.

L'Evêque de Carthage a toute la force et la logique de Tertullien, mais n'en a pas la rudesse. Son génie lui vient du cœur et revêt, pour persuader, les formes les plus douces et les plus belles images. Il soutient son peuple au milieu des persécutions, et quand se calme l'orage, il ne désespère pas des tombés et s'efforce de les relever, tout en leur montrant les causes de leur chute, et l'énormité de leur faute. Il combat aussi l'hérésie dans son beau *Traité de l'unité de l'Église* et salue, avec une joie prophétique, la paix que doit donner la victoire de Constantin; mais il ne fait qu'apercevoir cette terre promise, sans y entrer, car il meurt en recevant cette couronne du martyre qu'il avait tant glorifiée.

Le triomphe de la Croix fut aussi celui de la littérature chrétienne. Les hommes éloquents que l'Esprit-Saint avait donnés à son Église après les temps apostoliques, l'avaient défendue avec talent; mais la beauté de leurs ouvrages n'était qu'un rayonnement de la vérité. Il fallait engager d'autres combats et poursuivre le paganisme dans ses derniers retranchements. Il était vaincu comme doctrine, mais il était encore puissant par la corruption des mœurs, et par le prestige de la civilisation ; il vivait surtout par l'écorce du beau littéraire. Rome et Athènes charmaient toujours par leur poètes et leurs orateurs, et ceux qui parlaient mieux leur langue harmonieuse devaient être les plus écoutés. Les chrétiens voulurent l'apprendre et consacrer ainsi à la vraie religion, le beau qui avait été usurpé et profané par l'erreur. Ils se mirent donc à l'étudier dans les écoles et les auteurs profanes. Il est intéressant pour l'histoire de l'art, de suivre cette lutte littéraire des païens et des chrétiens au IVe siècle. Elle se personnifie dans Libanius et ses disciples. Le vieux rhéteur qui enseignait l'art de faire le panégyrique de gens qui n'en méritaient guère, formait aussi des orateurs pour la chaire chrétienne et il pressentait que cette chaire serait bientôt le trône de l'éloquence. On le voit dans sa correspondance avec son élève préféré, S. Basile : « Quand vous fûtes retourné dans votre pays, lui écrivait-il, je me disais : que fait maintenant Basile? Plaide-t-il au barreau ? Enseigne-t-il l'éloquence? J'ai appris que vous aviez suivi une meilleure voie, que vous n'étiez occupé qu'à plaire à Dieu, et j'ai envié votre bonheur ».—« Basile est mon ami, disait-il une autre fois, Basile est mon vainqueur, et j'en suis ravi de joie ». Il aimait et il admirait

aussi S. Jean Chrysostome, et au moment de mourir, comme on lui demandait quel disciple il voudrait pour successeur, il répondit avec tristesse : « Je nommerais bien Jean, mais les chrétiens nous l'ont enlevé. »

Julien l'Apostat interdit aux chrétiens les écoles et l'étude des auteurs profanes, mais rien ne pouvait empêcher la victoire du Galiléen. La littérature païenne en pleine décadence n'avait plus que d'emphatiques rhéteurs, lorsque l'Eglise possédait S. Athanase, S. Basile, S. Grégoire de Naziance et S. Jean Chrysostome. S. Athanase le grand évêque d'Alexandrie, l'adversaire d'Arius au concile de Nicée, le proscrit des empereurs, adressait aux Églises d'Orient, du fond des cavernes de la Thébaïde et du tombeau de son père, où il était caché, ses écrits irréfutables, simples et lumineux comme son symbole. S. Basile et S. Grégoire s'aimaient plus que deux frères. S. Basile renonçait à ses richesses et à ses succès oratoires pour les contemplations de la solitude et il en rapportait des trésors de science et de poésie qu'il mettait à la portée de tous, dans son Hexaméron. S. Grégoire de Naziance cherchait toujours à suivre son ami, et à l'imiter à force de travail, dans ses discours, ses lettres et ses poèmes, poursuivant Julien l'Apostat de ses *Invectives*, célébrant l'excellence du sacerdoce et plaidant la cause des pauvres. S. Jean Chrysostome, la gloire de l'Orient, les délices de Constantinople, luttait contre les violences impériales, la corruption de la cour et le paganisme des mœurs et des fêtes. Il méritait le titre de *Bouche-d'or* et d'*Aumônier* et terminait son éloquente et sainte vie dans le martyre de l'exil.

L'Occident eut ses gloires comme l'Orient. S. Hilaire défendit la foi de Nicée avec S. Athanase et fut exilé comme lui. C'était en étudiant la littérature qu'il avait trouvé la vérité. La beauté des livres de Moïse et de l'Évangile lui avait fait abandonner le paganisme. S. Jérôme le compare au plus grand de nos fleuves ; il l'appelle le Rhône de l'éloquence latine, *Eloquentiæ latinæ Rhodanus*. Il lui ressemble par la profondeur de sa doctrine, la puissance de sa dialectique, l'ampleur de sa parole et la richesse des images qui en ornent le cours. Quelles fleurs charmantes put cueillir sa chère fille Abra !

Saint Ambroise, de grand magistrat devenu tout à coup grand

évêque, offre un admirable mélange de force et de douceur; c'est le rayon de miel sur la langue du lion. Quoi de plus aimable que son *Traité de la Virginité*, de plus touchant que ses lettres à sa sœur, que sa tendresse pour son frère? Quoi de plus imposant que sa résistance à l'impératrice Justine, que ses remontrances à Theodose? Saint Augustin, sa plus belle victoire, est peut-être le plus étonnant, le plus complet des Pères de l'Église. Que faut-il le plus admirer, sa science universelle, son éloquence, sa fécondité, son intelligence ou son cœur? ses *Confessions*, sa *Cité de Dieu*, ses sermons, ses commentaires sur les saintes Écritures ou sa vaste correspondance? Saint Augustin sera toujours le grand théologien, tout lumière, tout amour.

S. Jérôme termine le siècle littéraire de l'Église. Nul n'avait plus aimé que lui les auteurs profanes. Après avoir fréquenté les écoles les plus célèbres de l'empire et vécu bien des années au milieu des splendeurs de Rome, il se reprocha d'être trop cicéronien, et courut se réfugier près de l'humble crèche de Bethléem, cherchant à effacer par les austérités de sa vie, ses souvenirs trop mondains. Il entreprit la traduction des saintes Écritures. Son érudition et la connaissance des langues lui en facilitaient l'intelligence. Il lut toutes les interprétations qu'en avaient donné les Pères, mais pour mieux en pénétrer le sens, il étudia l'Hébreu avec les grandes dames romaines qui l'avaient suivi dans sa retraite; il sut alors par expérience qu'il y a dans le texte original de la Bible, des délicatesses et des beautés que nulle autre langue ne peut exprimer. Saint Jérôme est orateur et poëte. Il a, dans ses nombreux écrits, les formes abondantes et recherchées du IVe siècle, mais son principal mérite est d'avoir inauguré une phase nouvelle de la littérature chrétienne par ses travaux sur la sainte Écriture.

Les barbares envahissaient l'empire romain: les rhéteurs effrayés gardaient le silence. Les Papes et les Evêques allaient seuls au devant des vainqueurs pour les soumettre à la loi du Christ et les civiliser. Il fallait reconstruire sur des ruines; la littérature chrétienne deviendra enseignante pour convertir ces hommes nouveaux. Elle leur apprendra surtout à lire et à comprendre les saintes Écritures. L'Église cultivera cette terre, la fécondera et y fera naître d'abondantes moissons. Des générations d'écrivains et d'orateurs

se succèderont pendant tout le Moyen-Age et n'auront pas de rivaux ; car l'Église est alors seule éloquente et savante ; elle a recueilli les épaves de la civilisation et elle prépare avec les trésors du passé, les grandeurs de l'avenir.

Il faut suivre dans l'histoire, cette renaissance sociale et cet agrandissement du patrimoine littéraire de l'Église. Les Papes sont toujours les chefs du progrès. La voix de saint Léon et de saint Grégoire le Grand domine les tempêtes, les hérésies et les violences des conquérants. De grands évêques, saint Léandre, saint Isidore de Séville, saint Ildefonse de Tolède, saint Remy, saint Césaire instruisent les peuples et les soumettent à l'autorité pontificale. Boëce et Cassiodore font pénétrer les lettres sacrées à la cour des barbares. L'Ordre de saint Benoît multiplie les manuscrits et forme des légions de missionnaires. Les écoles épiscopales et monastiques se fondent partout et les grands siècles commencent. A la suite de saint Grégoire VII, paraissent saint Pierre Damien, saint Anselme, saint Thomas d'Aquin, saint Bonaventure. Toutes ces lumières qui succèdent aux Pères des premiers siècles, qui se perpétuent dans saint François de Sales, Bossuet, Fénelon, Bourdaloue et éclairent encore la chaire de Notre-Dame et le siège de saint Hilaire.

Avec les grands orateurs du IVe siècle, naissent les poëtes qui baptisent les muses grecques et latines. Elles ne chantent plus les vainqueurs d'Olympie, les plaisirs de la table et les soupirs de l'amour profane, elles chantent les louanges de Dieu, la victoire du Christ et les aspirations de l'âme vers l'infini. La harpe royale de David remplace la lyre sensuelle d'Horace et d'Anacréon. Saint Grégoire de Naziance exprime en vers ses mélancoliques contemplations ; Synesius, revenu d'Alexandrie et d'Athènes, renonce à sa vie heureuse et tranquille pour être évêque de Ptolémaïs. Ses hymnes instruisent et charment son peuple qu'il défend et qu'il conduit comme Tyrtée, aux combats. Saint Éphrem, le grand diacre d'Edesse, oppose ses chants populaires aux chants trompeurs de l'Herésie. Il pleure les morts et console les vivants : il inaugure cette littérature syrienne, une des gloires du christianisme, comme les littératures grecques et latines.

Saint Hilaire et saint Ambroise enrichissent la liturgie d'hymnes que nous chantons encore. Prudence consacre la richesse de son

imagination et la tendresse de son cœur à célébrer le triomphe des martyrs. Saint Paulin de Nole, l'élève d'Ausonne, bien supérieur à son maître, écrit des lettres en vers à ses illustres amis de Milan et d'Hippone et dépose, tous les ans, comme offrande, un poëme sur le tombeau de saint Félix dont il s'est fait le gardien.

Enfin, au Moyen-Age, tous chantent, les papes, les évêques, les rois, les moines, c'est un concert universel. De toutes les églises d'Italie, d'Espagne, d'Allemagne, de France et d'Angleterre, des abbayes de Saint-Gall et de Saint-Victor, des monastères de tous les Ordres religieux s'élèvent vers le ciel des hymnes, des proses et des séquences pour toutes les fêtes, pour tous les élans de l'âme, des cantiques sacrés, doux comme l'*Ave, maris stella,* joyeux comme le *Gloria laus*, terribles comme le *Dies iræ,* touchants comme le *Stabat*, triomphants comme le *Lauda Sion*. Poésie vivante qui enseigne et qui prie, poésie vraiment céleste que la Renaissance a méprisée, que le Jansénisme a profanée, mais que Dom Guéranger a heureusement réhabilitée et glorifiée dans son *Année liturgique*.

Quoi de plus admirable que cette littérature chrétienne, cette grande littérature de la vérité dont elle a toutes les splendeurs, littérature qui ravit l'intelligence et la volonté, littérature divine qu'on ne peut comparer à aucune littérature humaine. Quand l'homme parle ou écrit, c'est son esprit qu'il montre et la louange qu'il cherche, mais l'orateur, le poëte chrétien s'oublie pour répéter ce que Dieu lui inspire, et pour le persuader à ses semblables. C'est parce qu'il croit, qu'il parle, c'est parce qu'il aime, qu'il veut faire aimer. Cette littérature est aimante et paternelle, elle nous engendre à la vérité ; les Pères Grecs et Latins sont nos pères dans la foi.

Et quelle fécondité, quelle abondance de chefs-d'œuvre ! Quand on aperçoit dans une bibliothèque tous ces trésors de l'Église, tous ces auteurs rangés par siècles comme une armée en bataille, on est heureux et fier d'appartenir à cette cité de Dieu, ornée de si beaux monuments et défendue par de si puissants remparts. Qu'est la littérature profane comparée à la littérature chrétienne ? La tente de l'Arabe aux pieds des pyramides ; la terre et ses petits horizons dans l'immensité du ciel peuplé d'étoiles et de soleils.

Sans prétendre explorer toutes les sphères de la littérature chrétienne, ceux qui veulent étudier l'histoire de l'art doivent en con-

naître les grandes divisions et les principales beautés. La littérature est la reine des autres arts; elle est l'âme de l'architecture, l'inspiration de la sculpture et de la peinture. On ne comprend les artistes d'une époque qu'en lisant les écrivains qui les ont enseignés. C'est aussi dans la littérature chrétienne que les artistes retrouveront les traditions de l'art, et plus ils remonteront vers la source, vers l'Évangile, plus ils se rapprocheront du vrai et par conséquent du beau. L'effort le plus sérieux de notre siècle pour renouveler l'art chrétien a été celui de l'école d'Orsel et de Périn. Ces peintres doivent le mérite de leurs œuvres et l'heureuse influence qu'ils ont exercée à la lecture assidue et passionnée des saints Pères qu'ils recommandaient sans cesse à leurs élèves.

L'histoire de la littérature sacrée résume l'histoire générale de l'art chrétien, parce qu'elle en explique les origines, les développements et les influences. L'Église devait enseigner toutes les nations et se faire comprendre par conséquent dans toutes les langues. Dieu perpétua le miracle de la Pentecôte, en lui donnant une langue spéciale, une langue universelle, invariable comme ses dogmes, n'ayant rien à craindre de la mobilité des langues vivantes. La langue latine est la langue de l'unité, la langue de l'infaillibilité, la voix de Rome qui se fait entendre jusqu'aux extrémités du monde. Aux premiers siècles, l'Église parla le latin en usage et les apologistes formés aux meilleures écoles n'étaient pas inférieurs aux orateurs païens. Loin de causer la décadence, ils la retardèrent, en vivifiant la langue par des idées nouvelles. Pour rendre ces idées, il fallait des expressions nouvelles; le droit d'innover, Horace lui-même l'avait proclamé au temps d'Auguste [1]. Les chrétiens changèrent le sens de quelques mots, simplifièrent la phrase et lui donnèrent plus de clarté et de concision; mais quand les barbares vinrent tout bouleverser, l'Église fixa sa langue pour la préserver de leur envahissement. Elle fut fixée par la traduction des saintes Écritures et par les ouvrages qui en étaient l'explication. Le latin du IV[e] siècle devint la langue universelle que l'Église fit entendre à tous les dispersés de Babel. Ce ne fut pas là un des moindres bienfaits du Christianisme, puisque cette langue mit en communication tous les peuples, et qu'elle forma et

[1] Ad Pisones, 66.

perfectionna leurs langues. Les plus étrangères au latin subirent son action bienfaisante par la doctrine et les idées supérieures qu'il leur communiqua. La langue de l'Église, jusqu'à notre époque, fut la langue de la philosophie, de la science et de la civilisation. Il est bien à regretter que l'Europe ne sache plus parler latin.

L'Église en fixant sa langue n'a pas nui à la littérature chrétienne; elle lui a donné au contraire plus de puissance, en lui donnant plus d'unité et de variété. Elle a conservé tous les chefs-d'œuvre des siècles antérieurs et les a offerts comme modèles à toutes les générations qu'elle a mission d'instruire. Dans son enseignement, l'antiquité profane n'a jamais été proscrite; on est même surpris de voir à quel point elle a passionné le Moyen-Age. Les auteurs païens furent alors plus étudiés qu'ils ne l'ont été à la Renaissance; mais il faut le reconnaître aussi, ce fut dans un but tout différent. Ce culte des classiques ne nuisait en rien à l'amour des Saintes Écritures, il servait à former le style et à délasser l'esprit. On s'efforçait de rendre chrétiens les poëtes païens, et on inventait au besoin des légendes pour le faire croire. Virgile devenait un prophète du Messie, et Ovide cachait sous ses *Métamorphoses* les vérités les plus sublimes de l'Évangile. La mythologie toute entière n'était qu'un vaste symbolisme chrétien que pouvait expliquer l'Orphée des Catacombes. Mais cette littérature ingénieuse n'envahit jamais le sanctuaire et ne profanait pas la doctrine et les prières de l'Église, tandis que la Renaissance, non seulement voulut renouveler les idées et les mœurs du paganisme, mais elle eut la prétention d'en appliquer le langage aux choses les plus saintes de notre religion. Le cardinal Bembo, qui méprisait le latin de l'Église, résumait la page la plus divine de l'Évangile, l'institution de l'Eucharistie, par ce vers sacrilège :

Tum Christus sociis Bacchum Cereremque ministrat.

Les siècles les plus agités de notre histoire ont été les siècles les plus littéraires, comme le remarque très bien le savant professeur de l'Université catholique d'Angers, l'abbé Pasquier, dans son beau travail sur un moine Bénédictin du XIe siècle [1]. Au milieu de tant

[1] *Baudry, abbé de Bourgueil, archevêque de Dol* (1046-1130), d'après les documents inédits par l'abbé Pasquier, directeur de l'école Saint-Aubin d'Angers.

de violences et de ruines « on est tout étonné, dit-il, de voir comme un monde nouveau qui vit dans le calme de la religion et des études, qui ne connaît que les exercices pacifiques de l'éloquence et de la poésie. Ce sont comme deux sociétés de mœurs, d'habitudes d'esprit si différentes qu'on les dirait complètement étrangères l'une à l'autre. L'une prie et étudie ; l'autre s'agite et livre des batailles. » Cette terre bouleversée devient féconde ; les caractères grandissent, l'esprit se réveille, l'imagination s'enflamme ; partout se développent les éléments d'une véritable renaissance littéraire, comme sur un champ de carnage, on voit paraître au printemps, une verdure plus abondante et plus fleurie.

Les monastères rivalisent entre eux, c'est une exubérance classique qui ne se trouve à aucune époque. On s'écrit en vers, on échange des poèmes ; on se parle en hémistiches de Virgile, en périodes de Cicéron. Et ce ne sont pas seulement les moines qui ont cette ardeur, les religieuses même la partagent et l'augmentent. La force de la virilité s'unissait ainsi à la douceur de la maternité pour élever et former cette jeune littérature.

On sait l'action de la femme sur la société chrétienne, mais on ne remarque pas assez l'influence qu'elle exerça sur la littérature. Non-seulement elle inspira, elle excita les poètes comme sainte Radegonde le faisait pour Fortunat, l'auteur du *Vexilla regis*, mais elle les imita et ne leur fut pas inférieure. Les monastères de moniales devinrent des écoles où l'on étudia les langues savantes, et où se donna cette éducation virile qui forma les mères et les femmes des Croisés.

Le X[e] siècle est peut-être le plus mal famé de l'histoire. Le monde bouleversé par la barbarie, semble effrayé et découragé dans l'attente de l'an mil. C'est alors cependant que paraît la muse chrétienne, Hrotswitha, une religieuse allemande, à laquelle notre dix-neuvième siècle n'a pu refuser son admiration. L'étude de ses œuvres nous montre très bien ce travail du Moyen-Age sur la littérature païenne, cet effort pour la purifier et préparer ainsi les littératures nationales de la chrétienté.

Hrotswitha, la moniale de Gandersheim, savait le latin, le grec, la philosophie d'Aristote, la musique, l'astronomie et tous les arts libéraux. Deux religieuses de son monastère avaient été ses seuls

maîtres et lui avaient fait goûter les bons auteurs. Elle s'était exercée à la poésie « pour ne pas enfouir le talent qui lui avait été confié et pour lui faire rendre quelques sons à la louange de Dieu. » Elle composa en vers alexandrins des poèmes sur Notre-Seigneur, la Sainte Vierge et les Saints ; mais ce qui la rend surtout célèbre, ce sont ses pièces de théâtre. Elle a lu Térence, l'auteur intraduisible, et c'est pour honorer et recommander la chasteté qu'elle a voulu l'imiter. « J'ai voulu, dit-elle dans sa préface, substituer les histoires édifiantes des vierges pures aux déréglements des femmes païennes, et célébrer, selon la faible mesure de mon talent, les victoires de la chasteté, surtout celles où triomphe notre faiblesse et où la brutalité des hommes est confondue. » Tout en admirant la grâce, le naturel et la nouveauté de ces pièces de théâtre, on peut s'étonner à notre époque, des sujets choisis et des sentiments exprimés, mais on doit voir dans cette liberté, une preuve de la pureté des mœurs, et la confiance d'une vertu qui regarde le mal en face. La décence du langage cache trop souvent la corruption du vice et le fait pénétrer plus facilement dans les cœurs.

Le théâtre d'Hrotswitha est écrit en latin rimé. Cette forme très en vogue au Moyen-Age, est à remarquer dans l'histoire de la littérature, car elle est un des éléments de nos littératures modernes. Les poètes chrétiens continuèrent à employer dans leurs imitations classiques et dans leurs hymnes sacrées, la versification ancienne en usage au IVe siècle ; mais ils en adoptèrent en même temps une plus simple et plus populaire. La quantité, la prosodie des brèves et des longues était difficile à saisir pour les différents peuples convertis à l'Église. La diversité de la prononciation, la rudesse de l'accent devaient en troubler l'harmonie. On remplaça la quantité par le nombre des syllabes et par la rime dont le rhythme était plus accessible à tous et aussi plus favorable à la musique. De ce système de versification est sortie la versification des langues modernes. Notre vers, avec sa rime et son hémistiche, vient des vers latins rimés du Moyen-Age, et la prose cadencée d'Hrotswitha est le modèle de nos vers libres, si harmonieux dans les fables de La Fontaine et les chœurs de Racine.

Les monastères semblent n'avoir étudié la littérature païenne que pour l'enseigner chrétiennement aux peuples dont l'Église leur

confiait l'éducation. Lorsque ces peuples eurent atteint leur majorité et possédèrent des littératures nationales, lorsque la France eut sa *Chanson de Rolland* et l'Italie son poème du Dante, ce culte de l'antiquité, ces imitations classiques des auteurs profanes cessèrent dans les écoles monastiques, et la poésie chrétienne s'épancha en prose et en vers, dans les écrits de S. Bernard, de saint Bonaventure, du bienheureux Suso, de Thaulère, de Thomas Celano et de Jacopone. A Hrotswitha succédèrent sainte Hildegarde, sainte Gertrude, sainte Mechtilde, sainte Catherine de Sienne et sainte Thérèse.

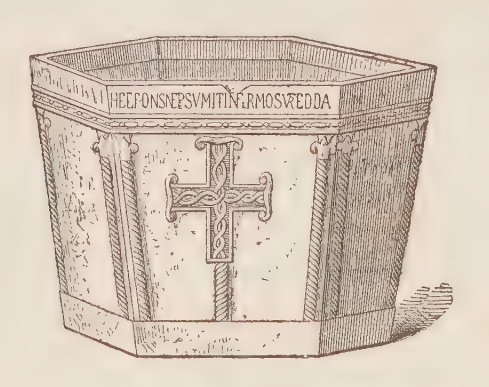
L'Église conserve et augmente toujours ses trésors littéraires, offrant ainsi à l'art chrétien, l'élément religieux qui peut seul entretenir sa vie et réparer toutes ses défaillances. La littérature chrétienne se résume dans la sainte liturgie. L'Église y prépare pour chaque jour un festin magnifique à tous les invités du Roi de l'Évangile : l'Agneau divin se donne en nourriture avec les mets les plus délicats, les fruits les plus savoureux de tous les pays, de tous les temps. Ces mets, ces fruits sont les paroles du Verbe répétées par les Prophètes, les Apôtres, les Docteurs, les prières, les hymnes inspirés par l'Esprit-Saint et chantés par l'amour. N'est-ce pas l'art par excellence, l'art qui rassasie l'intelligence et le cœur.

Vous en jouissez, madame ; Notre-Seigneur vous a rendu au centuple, dès cette vie, ce que vous avez quitté pour le suivre. Que sont les jouissances artistiques du monde, ses plaisirs, ses concerts, ses musées, comparés à la paix du cloître, aux fêtes de l'Église, aux douceurs de la psalmodie, aux harmonies de l'orgue, aux richesses de votre bibliothèque. Vous vivez, vous priez, vous conversez avec vos sœurs, avec les anges et les saints. Vous entendez les plus beaux cantiques des siècles ; vous goûtez les chefs-d'œuvre de la littérature chrétienne. Il n'y a au-delà que le ravissement du ciel.

E. Cartier.

NOTICE SUR UN MONUMENT ILLYRIEN

Le monument reproduit par le dessin ci-joint intéresse à la fois les arts et l'histoire. Si l'on considère que les origines chrétiennes des peuples slaves remontent au IXe siècle, auquel appartient selon toute probabilité le monument en question, on doit le compter au nombre des plus grandes raretés archéologiques du monde slave. Il eût été unique dans son genre, si au lieu de l'inscription latine, il portait une légende slavonne.



Cette inscription n'est pas sans intérêt pour l'histoire, en même temps elle aide à déterminer l'époque de ces fonts baptismaux. Elle en remplit les bords extérieurs, en commençant au-dessus de la croix, et continue sur deux côtés qui touchent à celui du milieu. La voici en entier telle que l'a reproduite le chanoine Ratchki, président de l'Académie des sciences et des arts d'Agram, dans ses *Documenta historiæ croaticæ periodum antiquam illustrantia* (n° 191, p. 376), une des nombreuses publications de la même académie (1877) :

« *Hec fons nempe sumit infirmos, ut reddat illuminatos. Hic*
« *expiant scelera sua, quod de primo sumpserunt parente, ut effi-*
« *ciantur christicole salubriter confitendo trinum perenne.*
« *Hoc Johannes presbiter sub tempore Wissaslavo duci opus*
« *bene composuit devote, in honore videlicet sancti Johannis bap-*
« *tiste ut intercedat pro eo clientuloque suo.* »

Cette légende fait naître plus d'une question qui attendent encore une solution définitive. On se demande qui est ce duc Vichéslav et ce prêtre Jean dont elle fait mention. Les savants qui ont essayé d'y répondre, ne sont pas tout à fait d'accord entre eux, quoiqu'ils assignent à ces personnages à peu près la même époque, ce qui est essentiel pour nous.

Il faut savoir d'abord que le monument dont il s'agit se conserve aujourd'hui au musée Corrérien de Venise, appelé ainsi du nom de son fondateur, Théodore Correro. Il est de marbre et il a la forme d'un hexagone dont la circonférence est de 12 1/2 pieds, la hauteur de 2 5/8, et la profondeur de 2 1/4. L'inscription qu'il porte le place au IX[e] ou X[e] siècle, vu la forme de ses caractères majuscules carlovingiens, fort usités, en effet, à cette époque. Une toute semblable écriture se lit sur une pierre conservée au musée national d'Agram et portant la date de 888 avec le nom de Branimir, duc de Dalmatie. (V. Ratchki, *loc. cit.* n° 189 et *Rad* ou *Travaux* de l'acad. d'Agram, XXVI, p. 103-108.)

Mais avant de passer au musée de Corréro, notre monument se trouvait jusqu'à 1853 chez les Capucins du Saint-Sauveur, dans l'intérieur de la cour du monastère, et il paraît qu'il fut transporté à Venise de Nona, ville de Dalmatie, où il avait sa place dans le baptistère de la cathédrale jusqu'à 1646, année dans laquelle ce baptistère a été détruit. C'est ce qui résulterait d'une pièce trouvée aux archives de la ville de Nona par Joseph Ferrari Cupilli et publiée en 1860. (V. *La Voce Dalmata*, n° 22), trois ans après que M. Koukoulévitch-Sakcinski avait fait paraître le quatrième volume de son *Arkiv* où il donna le dessin du monument accompagné d'un petit commentaire (p. 391).

« Si la supposition de Ferrari Cupilli était fondée, dit M. le chanoine Ratchki, si elle ne laissait aucun doute que les fonts baptismaux existassent autrefois au baptistère de Nona, on aurait pu alors

affirmer que la légende parle de Vichéslav, duc de la Croatie. Il est vrai, les monuments historiques du IX[e] siècle ne connaissent point de duc croate de ce nom ; mais leur silence ne prouve pas grand chose, puisque la série des princes croates de cette époque, entre Terpimir et Tomislav, offre des lacunes assez considérables. » (*Documenta,* etc. p. 377). Le docte chanoine d'Agram serait disposé à voir dans Vichéslav un des prédécesseurs de Tomislav, premier roi de Croatie (924).

La mention du prêtre Jean permet de préciser davantage l'époque du règne de Vischéslav et du monument lui-même, surtout s'il est vrai que ce Jean ne diffère point du prêtre du même nom qui en 879 a été chargé par le duc Branimir et le clergé de Dalmatie d'une mission auprès du Saint-Siège. Dans ce cas, on pourrait placer le règne de Vichéslav dans la dernière dizaine du IX[e] siècle, par exemple, après Muntimir qui a succédé à Branimir († 888) et précédé Tomislav. La même année (879), nous voyons Jean se rendant à Rome pour y traiter les affaires de Svétopolk, roi de Moravie, et huit ans auparavant, négociant la réconciliation entre ce prince et Ludovic, empereur des Francs. En outre, il est fait mention d'un prêtre Jean dans une lettre du pape Jean VIII à Théodose évêque nommé de Nona, en date de 879. A son tour, et à la même époque, le pape confie à Jean une mission auprès du roi bulgare, Michel (Boris). Tout porte à croire que, dans ces documents, il s'agit du même ecclésiastique et que le personnage, jouissant ainsi de la confiance du Saint-Siège et de celle des princes slaves, n'est autre que le pieux *clientulus* de S. Jean-Baptiste, son patron, en honneur de qui il avait fait confectionner les fonts baptismaux de l'église cathédrale de Nona. Vichéslav, son contemporain, devrait être d'après cela, duc de Croatie, d'autant plus que, selon la remarque du D[r] Ratchki dans son ouvrage illyrien sur la *Vie des SS. Cyrille et Méthode*, (p. 323), le pays avait alors pour capitale la ville de Nona, où était aussi établi le siège épiscopal.

M. Koukoulevitch, à qui nous devons la connaissance du monument en question, l'a interprété d'une manière différente. Selon lui, Visseslav ou Vischéslav serait un des grands joupans de Zachlumie, notamment le second du nom (870-900) et père du célèbre prince Michel Vichévitch qui en 914 assista au concile de Spalato avec

Tomislav duc de Croatie, et qui fit une expédition dans la Pouille en 926. — Il croit pouvoir le reconnaître dans le Βουσεβούτζη de Constantin Porphyrogénète, ce qui nous paraît un peu forcé ; la forme grecque qui correspond à Vichéslav, étant plutôt Βοισεσθλαβος que le même empereur cite en effet, dans le même ouvrage, mais en parlant d'un grand joupan du VIIe siècle et par conséquent encore païen.

Quand le savant rédacteur de l'*Arkiv* publiait sa notice (t. IV, p. 391), il ne connaissait pas la découverte faite par Ferrari Cupilli ; et comme d'ailleurs, il n'appuie sa conjecture sur aucune preuve, le choix entre son opinion et celle du Dr Ratchki n'est pas difficile à faire.

Au reste, cette divergence d'interprétation n'atteint nullement le fond de la question ; dans l'un et l'autre cas, le monument exécuté ou commandé par le prêtre Jean du temps de Vichéslav, daterait de la fin du IXe siècle ou du commencement du Xe. Cela nous suffit pour pouvoir conclure avec M. Koukoulevitch que c'est une des plus anciennes et des plus célèbres productions de l'art chrétien jougoslave.

MARTINOV, S. J.,
Membre de la Société de Saint-Jean.

DE LA FORME

DES CLOCHERS

Deuxième et dernier article *

II

DE LA FORME DES CLOCHERS

selon les lois du goût

Comme nous l'avons fait pour la position des clochers, et à meilleur titre, tout en professant la plus vive admiration pour le goût délicat et le sentiment élevé des conceptions du Moyen-Age, nous nous tiendrons en garde contre les défaillances de nos anciens maîtres-maçons, qui, livrés à l'arbitraire, se sont trompés eux aussi, et nous ont laissé, parmi des chefs-d'œuvre, des constructions médiocres ou mauvaises qu'il ne faudra jamais regarder que comme objets de curiosité [1]. Nos ancêtres, gens réfléchis et logiques, faisaient rarement fausse route lorsqu'ils avaient à déduire les conséquences d'un principe d'art ; mais quand ils n'avaient plus pour guide le raisonnement, ils étaient éminemment faillibles, bien

* Voir le numéro d'Octobre-Décembre 1878, p. 409.

[1] « Les constructeurs du Moyen-Age ont, suivant les traditions importées ou locales, ou suivant leur propre génie, été entraînés à varier à l'infini les formes qu'ils donnaient à des monuments qui n'étaient pas seulement le résultat d'un besoin impérieux, mais bien plutôt une œuvre d'art. Aussi les clochers sont-ils la pierre de touche de l'imagination des architectes pendant le Moyen-Age. » (Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture,* t. III, p. 341.)

que nous demeurant encore supérieurs par la richesse et l'originalité de leurs inspirations. Nous userons donc plus que jamais à leur égard d'un certain esprit d'examen, mettant de côté cette maxime très exagérée : *de gustibus non est disputandum*, maxime niée en pratique par la plupart des écrivains modernes, si enclins à disserter chaque jour sur les libres produits de l'imagination. Il est sans doute des préférences qu'il est difficile de justifier ou de combattre, mais il existe aussi des œuvres incontestablement bonnes, où il faut appliquer son admiration, et des œuvres incontestablement mauvaises dont on doit la détourner. Il est toujours possible de relever ici des misères, là des qualités, et de les montrer sur preuves solides à qui ne voudrait point reconnaître les unes ou les autres.

Avant de tracer les projets d'un clocher à construire, un bon architecte doit se préoccuper de six points principaux : 1° la *silhouette;* 2° la *situation;* 3° la *forme sur plan;* 4° la *disposition des étages;* 5° la *disposition des ouvertures;* 6° le *style*. La flèche ne devant jamais être séparée, dans les études, de l'ensemble de la tour, on ne lui consacrera pas un article à part.

I. — Comme l'essence propre de la tour est de s'étendre en élévation beaucoup plus qu'en superficie horizontale, et de porter sa masse au-dessus des édifices qui l'environnent, le clocher n'a la plupart des fois d'autre fond que le ciel, et les lignes qui le séparent de ce fond s'aperçoivent depuis longtemps déjà, alors que tout ce qui les relie ou les explique échappe encore à l'œil le mieux doué. Ce n'est donc pas tout que d'avoir bien pondéré l'harmonie des ouvertures ou des étages, ou même d'avoir obtenu sur le papier une forme générale satisfaisante, si l'aspect lointain produit une impression fâcheuse et laisse l'esprit de l'observateur qui approche disposé à un jugement désavantageux. Qu'on ne s'y trompe pas : on doit préparer et cultiver ce premier aspect, qui est pour beaucoup d'artistes une vraie jouissance, non exempte de poésie : on le doit et on le peut ; on le peut, moins peut-être par une recherche minutieuse d'un effet déterminé que par un soin assidu à prévoir certaines fautes assez faciles à éviter quand on est attentif.

Le clocher, tel que nous l'entendrons dans ce mémoire à moins d'observation contraire, le clocher se terminant en pyramide,

il est bon de lui donner dès sa base une direction générale dont l'inclinaison déjà sensible rende moins subites, moins heurtées, sans les égaler pourtant, les pentes de la flèche. Cette inclinaison apparente des parties verticales s'obtient, soit par les ressauts des contreforts si la tour n'a qu'un ou deux étages, soit par la diminution progressive du diamètre des étages, lorsqu'il y en a plusieurs et que les angles restent à nu. Par ce moyen, la flèche s'impose comme le couronnement attendu et nécessaire du clocher, et ne semble plus un accessoire superposé tant bien que mal à la masse principale.

On ne peut douter que les architectes de la grande époque du Moyen-Age, c'est-à-dire des XIIe et XIIIe siècles, ne se soient bien étudiés à unir étroitement la tour et la pyramide, si bien que de loin et même quelquefois de très près, on ne distingue pas très bien où se termine l'une, où commence l'autre. Ainsi en est-il au Clocher-Vieux de Chartres, le roi de tous les clochers ; ainsi également à la tour de la Trinité de Vendôme, vrai chef-d'œuvre en elle-même, et qui eut en outre la gloire de servir de prototype à la merveille que nous venons de citer ; ainsi encore au clocher de Senlis, expression éloignée du système inauguré à Vendôme vers 1130 et plus anciennement peut-être en Limousin (V. Ire partie, § II), et parvenu à son apogée dans la basilique chartraine. Dans ces deux derniers exemples même, la recherche a été portée si loin, et les clochetons s'appuient de telle manière sur le tambour octogonal, en le séparant de la masse carrée, que la flèche paraît naître bien au-dessous du niveau de sa base réelle Dès la fin du XIIIe siècle et pendant tout le XIVe, on accorda peu de soin à la silhouette des tours ; celles qui nous restent complètes de ces temps de décadence ne présentent le plus souvent qu'un corps allongé parfaitement vertical, duquel s'élance brusquement une aiguille relativement grêle, laissant entre elle et la dernière corniche un chemin de ronde bordé d'une balustrade. On alla, surtout en Normandie, jusqu'à accuser très fortement cette corniche et à placer la balustrade en encorbellement, ce qui trancha encore davantage la séparation, on pourrait dire l'isolement, des deux parties du clocher. M. Viollet-le-Duc reproche vivement, et non sans justice, aux architectes normands ce manque de goût ; il faut étendre le blâme, en l'aggravant, aux architectes bretons, qui s'emparèrent, au XIVe siècle, du type créé par leurs voisins, et le conser-

vèrent jusqu'au siècle dernier sans apporter dans son aspect général la moindre amélioration. Cependant, au XVe siècle, en Normandie comme ailleurs et peut-être plutôt qu'ailleurs, on revint aux attentions délicates des architectes du XIIe siècle, et l'on vit de nouveau la flèche se marier harmonieusement avec les parties verticales, inclinées elles-mêmes plus ou moins sensiblement pour se disposer à la soutenir. On employa seulement d'autres moyens qu'au XIIe et au XIIIe siècle pour relier les angles des tours carrées aux bases octogonales des pyramides : au lieu de clochetons, ce furent des arcs-boutants finement ciselés. Le gothique flamboyant fut même plus constamment heureux que ne l'avaient été les XIIe et XIIIe siècles : car si, durant la puissante jeunesse du style ogival, les artistes chargés des grands édifices purent trouver les ressources nécessaires pour exécuter leurs combinaisons ingénieuses et faire fabriquer au besoin, en vue d'en assurer le succès esthétique, des modèles en relief, de véritables maquettes, les monastères d'importance secondaire ou les simples paroisses eurent généralement à se contenter des types communément usités dans leurs régions respectives.

Il faut en convenir, pour l'école parisienne en particulier, ce type n'était pas très heureux. Il n'est jamais facile d'établir une transition agréable, harmonieuse, entre un massif carré et une pyramide octogonale. Lorsque la tour est vue de face, l'aspect n'a rien de bien choquant, puisque sa largeur est à peu près la même que celle de la flèche, prise à la base. Mais quand on regarde la tour de biais, quand elle se présente par la diagonale, elle paraît beaucoup plus grosse, tandis que la flèche ne change pas. Une tour carrée, en effet, n'ayant que quatre pans, ne se montre que de quatre points avec sa largeur réelle ; un octogone, lui, peut être envisagé de huit divers côtés sans paraître modifié, et tel spectateur se trouvera très obliquement placé par rapport au carré, sans cesser pour cela d'avoir en vis-à-vis l'octogone qui le surmonte. On sait qu'en outre, dans un carré, la différence entre les côtés et la diagonale est fort considérable (environ 30 pour 100), tandis que dans l'octogone, à supposer qu'il soit lui aussi vu de biais, elle est à peine appréciable pour l'œil. La flèche et le corps de la tour carrée ne peuvent donc point se raccorder avec harmonie, et il reste toujours entre celui-ci et celle-là un vide, une

lacune qui demande à être remplie. Le moyen le plus simple est de placer sur chacun des quatre angles du carré et à la base de chacun des côtés obliques de l'octogone un clocheton ou une petite pyramide. On ne s'en est pas fait faute au Moyen-Age ; mais ces appendices, si élégants qu'on les suppose, n'empêchent pas l'œil de suivre les pentes de la flèche et de constater qu'elles descendent avec un retrait trop considérable ; en un mot, malgré toutes les précautions prises, la pyramide paraît toujours beaucoup plus étroite que le prisme qui la supporte. Ces clochetons ou pyramidions ne sont pas eux-mêmes sans inconvénient : sous la plupart des aspects, ils s'élèvent aux dépens de la flèche principale et la font paraître trop courte, surtout lorsque des lucarnes viennent compléter ou plutôt compliquer cet ensemble. C'est pour cela que les constructeurs des clochers de Vendôme et de Chartres, déjà mentionnés, ont placé, à la hauteur des tourillons, un tambour octogonal qui porte la grande pyramide à une hauteur suffisante pour son isolement ; le constructeur du clocher de Senlis agit de même au milieu du XIII[e] siècle ; seulement il rendit inutile ce trait d'habileté, en appuyant huit lucarnes contre la flèche, dont la moitié tout au moins est perdue pour l'observateur éloigné. Au XV[e] siècle, ce fut aussi par un tambour octogonal que l'on parvint à écarter tout ce qui pouvait enlever à la flèche quelque part notable de son importance.

Le clocher le plus parfait au point de la silhouette serait donc, à notre avis, celui dont le dernier étage serait à la fois octogonal et assez élevé pour porter la base de la grande pyramide au-dessus des sommités des petites pyramides d'angles.

Est-ce à dire pour cela qu'on doive rejeter du domaine de l'art, pour le reléguer dans le domaine de l'archéologie spéculative, ce type franco-normand, qui, en somme, a été, dans le Nord de la France, le type normal pendant plusieurs siècles, qui a été choisi pour des édifices de premier ordre, qui eût dominé, si elles eussent été absolument terminées, les cathédrales de Paris, de Reims, de Laon, que Suger accepta pour Saint Denis, que conservent encore avec orgueil les cathédrales de Bayeux, de Coutances, de Séez, l'église Saint-Etienne de Caen et Notre-Dame d'Étampes, qui a immortalisé Saint-Pierre de Caen et le Kreizker de Saint-Pol-de-Léon ? Car on aurait eu tort de nous prendre au mot quand nous

avons, plus haut, paru réserver aux fabriques trop modestes le genre de tour qui nous occupe en ce moment; des abbés et des évêques ne le jugèrent pas indigne de figurer dans les conceptions les plus grandioses, et le répudier pour une préoccupation trop exclusive de la silhouette, ce serait certainement se rendre coupable d'un injustifiable ostracisme. On reconnaîtra donc au type franco-normand un caractère monumental et harmonieux, qui, sans être annoncé de loin autant qu'il conviendrait, suffit, si l'on considère ses autres avantages, à le faire admettre. Mais, pour revenir au clocher à tambour octogonal, il a d'égales qualités sans présenter les mêmes défauts, et rien de plus légitime que la préférence qui lui serait donnée, dans un plan inspiré par des ressources abondantes, sur le clocher dont le corps carré monte jusqu'à la naissance de la flèche. Et, à défaut d'imitations plus ou moins éloignées des clochers limousins, des tours de Vendôme ou de Chartres, ce n'est pas toujours au type franco-normand que nous aurions recours; bien souvent nous choisirions la tour entièrement octogonale, qui n'amène aucune complication coûteuse ou difficile, et sur laquelle la flèche trouve son assiette la plus naturelle.

Nous n'avons pas ajouté que les contreforts dont se grossissent un grand nombre de tours à quatre pans aggravent notablement la différence qui existe entre le diamètre de la flèche et celui de la tour carrée.

Pour en finir avec la silhouette, rappelons un usage que consacra en France le règne de saint Louis, mais dont l'origine remonte bien évidemment au XII[e] siècle. Les génies immortels qui, de l'architecture romane encore exubérante de jeunesse, surent tirer les germes d'un style nouveau qui ne connut de l'enfance que les grâces et l'innocente franchise, ces artistes incomparables s'aperçurent que les flèches dessinaient sur le ciel des lignes d'une rectitude un peu trop brutale, alors que les parties verticales s'accidentaient soit par les ressauts des contreforts, soit par les corniches ou les retraits qui séparaient les étages, soit par les saillies de quelques autres détails; et ils se demandèrent s'il ne conviendrait pas, sans enlever à la pyramide son encolure hardie, son jet résolu, d'en border les arêtes d'une fine dentelure : de là les colonnettes inclinées, suspendues par des anneaux, que l'on remarque déjà le long de la flèche de Saint-

Leu-d'Esserent, bâtie vers 1150 ; de là, après quelques autres essais intermédiaires sans doute, les crochets si connus, dont les plus anciens peut-être qui se voient aujourd'hui à Notre-Dame de Senlis, remontent au moins à 1250, mais qui, dès 1230, étaient bien certainement projetés pour Notre-Dame de Paris, où les contreforts des tours en sont eux-mêmes décorés dans leurs parties supérieures, disposées en forme de tourelles. L'archéologue qui a le mieux deviné les principes et jusqu'aux intentions de nos constructeurs du Moyen-Age, M. Viollet-le-Duc, attribue à un sentiment plus délicat encore que celui que nous venons d'exprimer l'origine des crochets entés sur les pyramides : selon lui, on aurait cherché, par cette effloraison, moins à harmoniser le couronnement avec la tour, qu'à établir une sorte de transition entre le plein de l'édifice et les immenses vides de l'espace ; on aurait voulu détacher doucement du fond de l'horizon, comme un léger nuage montant vers le firmament, une masse qui ne devait plus paraître rattachée à la terre. L'éminent écrivain n'a probablement pas tort : il lui est permis, avec les connaissances qu'il possède de l'esprit logique et fécond de nos maîtres-maçons français, de les croire capables des raisonnements les plus subtils, sans qu'il nous soit défendu, à nous chrétiens, convaincus de leur ardente foi, de leur prêter les motifs et les aspirations de la piété la plus vive. Il nous est facile de suivre les modèles qu'ils ont créés, et que ne surpassera jamais l'imagination la plus enthousiaste : les crochets doivent, eux aussi, avoir leur place sur toutes les pyramides où le style et la richesse générale de l'édifice comportent leur présence.

II. — Il serait imprudent à un architecte de composer une tour d'église sans avoir connu d'avance la situation de cette tour, soit par rapport à l'édifice, soit par rapport aux localités environnantes.

De la situation par rapport à l'édifice peuvent dépendre la hauteur et la forme du clocher. La hauteur sera plus considérable s'il est placé sur la maîtresse nef, car alors il sera beaucoup plus large et n'aura d'existence propre qu'à partir du grand comble ; elle pourra être notablement réduite si le clocher part de fond ou s'il surmonte un bas-côté. Au centre de la croix, le plan octogonal sera parfaitement justifié, tandis qu'on le comprendra moins sur une façade.

La situation du clocher par rapport à ce qui l'entoure ne doit pas rester non plus sans influence sur lui. Nous nous sommes ainsi exprimé, en 1875, dans notre *Présent et avenir de l'architecture chrétienne :* « L'importance du clocher dépend bien plus du paysage qui l'environne que des dimensions du monument qu'il domine. Nous insistons sur cette dernière observation, parce qu'elle n'a pas souvent été faite et qu'elle aurait besoin sans doute d'être confirmée. Nous avons cru remarquer que, dans les vallées profondes, dans les pays montagneux, les constructeurs, sentant qu'ils ne pourraient vaincre la nature, comprenant que tous leurs colosses ne seraient que des pygmées auprès des géants dressés par la divinité, se contentaient de petits campaniles sans ambition, et qu'au contraire, dans les plaines, sur des plateaux ou dans des contrées couvertes de simples collines, sûrs de n'avoir ni rivaux ni vainqueurs, ils lançaient sans crainte dans les airs de hautes pyramides. Les rois de nos clochers français ; ceux de Strasbourg, de Rouen, de Caudebec, de Caen, de Saint-Pol-de-Léon, de Chartres, de Vendôme, de Senlis, de Saint-Savin, de Saint-Michel de Bordeaux, de Rodez, sont placés dans ces dernières conditions ; à la base des Pyrénées et au pied des Alpes, les tours d'églises sont fort modestes, tandis qu'en Flandre, en Picardie, en Normandie, en Bretagne, etc., elles lèvent orgueilleusement la tête. Il est difficile de ne pas voir en cela un parti pris et un nouveau témoignage de la sagesse de nos pères. »

Quoi qu'il en soit de cette théorie archéologique, il y aurait lieu de s'y conformer dans la pratique : sans aller, comme on l'a fait trop souvent en Normandie et en Bretagne, jusqu'à placer des tours de deux cents pieds et davantage sur des vaisseaux qui ont à peine quarante ou cinquante pieds de hauteur, on ne doit pas craindre, en vue d'embellir un site avantageux, ou simplement pour que le monument soit aperçu d'un point déterminé, de donner au clocher un développement un peu plus fort que ne le comporte l'église adjacente. Si, du haut du clocher, le panorama qu'on domine est d'une beauté particulière, on ne manquera pas de disposer une balustrade à la surface de la flèche, et alors la forme octogonale aura bien son prix, car on ne sera pas obligé d'obstruer le chemin de ronde avec les clochetons indispensables pour opérer la transition de la tour carrée avec la pyramide.

III. — La tradition admet deux formes principales dans les tours d'églises : le carré et l'octogone, et deux autres formes beaucoup plus rares : l'hexagone et le cylindre.

Le carré et l'octogone ne peuvent pas toujours être employés indistinctement.

Une tour plantée sur la façade, soit au centre, soit latéralement, paraîtrait mesquine avec l'octogone. Environnée d'une large surface plate, elle doit au mieux s'y harmoniser en présentant elle-même de larges pans, et ces pans seront plus amples s'ils ne sont qu'au nombre de quatre. Pour la tour surmontant directement le portail, elle est déjà nécessairement carrée jusqu'au grand comble, et, à cette hauteur, un étage octogonal semblerait trop maigre, à moins qu'il ne fût grossi des clochetons destinés à préparer pour l'œil la silhouette de la flèche.

Sur les côtes du chœur, l'octogone est assez naturel, à moins que la tour n'ait une assiette étroite et ne soit déjà trop maigre ; mais il se comprend mieux encore sur la croisée, centre d'où rayonnent les bras de l'édifice sacré, où l'art gréco-romain se plaît à dresser ses coupoles et où, quelque soit le style, tout semble appeler une rotonde.

Nous avons recommandé, dans un autre mémoire (*De la position des clochers*), le clocher central, en donnant plusieurs raisons, symboliques, esthétiques, liturgiques ; parmi ces raisons, celle qui a sur notre esprit le plus de puissance, c'est que le clocher central peut affecter le plan à huit faces et que nous sommes convaincu de la supériorité de ce plan sur le carré, au point de vue de l'effet monumental.

Le clocher carré, vu de face, manque absolument de lignes fuyantes, il y en a sur tous les points dans le clocher octogonal, dont trois côtés et souvent quatre tombent sous le regard ; le premier peut sembler n'être qu'une surface sans profondeur, le second se détache toujours par un vigoureux relief. Vu, au contraire, de biais, le clocher carré présente souvent à la fois l'un de ses côtés brillamment éclairé par le soleil, et l'autre passe brusquement dans l'ombre, tandis que dans le clocher octogonal les teintes sont graduées. Le clocher carré nécessite souvent des contreforts qui l'alourdissent et interrompent la série horizontale de ses fenêtres ou

de ses arcatures; tandis que le clocher octogonal s'élève preste et dégagé, et que ses étages forment autant de couronnes superposées dont les arcs, partout reliés entre eux, sont les joyaux ou les médaillons. Le clocher carré ne peut recevoir une flèche à huit pans qu'au prix de combinaisons coûteuses et étudiées; tandis que le clocher octogonal ne nécessite aucune disposition spéciale. Le clocher carré, en l'absence de contreforts, ne rend pas faciles les retraites d'étages que nécessitent les soins d'une silhouette bien préparée; tandis que les étages du clocher octogonal, plus nombreux du reste, comme nous l'expliquerons plus bas, décroissent aisément à mesure que s'élève la construction. Le clocher octogonal est sensiblement plus léger que le clocher carré, puisque le périmètre de l'octogone est plus petit que le périmètre d'un quadrilatère de même largeur. Au clocher octogonal suffit aisément une aiguille en ardoises; tandis que, dans un clocher carré, on ne saurait sans blâme aggraver par une différence de matière et de couleur la différence de forme déjà plus ou moins choquante qui existe entre le massif prismatique et l'amortissement pyramidal. Enfin, pour plusieurs des raisons qui précèdent et pour d'autres plus discutables ou moins faciles à exprimer, le clocher octogonal, à dimensions équivalentes, est plus majestueux, plus imposant que le clocher carré.

Nous avouons éprouver pour le clocher octogonal une prédilection que nous avons essayé de justifier et qu'aucun style ne condamne, comme nous l'allons montrer bientôt.

IV. — Dans le nombre et la distribution des étages, c'est surtout de la forme du plan qu'il importe de tenir compte. Si le clocher est carré, chaque pan sera plus large, et pour éviter d'écraser les proportions, les étages seront élevés et par suite moins nombreux. Et de plus, ces étages devront être variés, car, nous ne saurions bien dire pourquoi, l'uniformité des étages, tolérable dans une tour octogonale, l'est beaucoup moins dans une tour carrée. Les constructeurs du Moyen-Age cependant se sont oubliés parfois à cet égard, même dans la région classique du bon goût, l'école parisienne. Il est vrai de dire que rarement les étages sont là au nombre de plus de deux; il arrive que d'un autre côté la difficulté est évitée par la présence d'un étage unique, très élancé, formant à lui tout seul la tour proprement dite. Le clocher octogonal, svelte de sa nature,

peut à peine lutter d'élégance contre ces tours aux longues ouïes, dont le spécimen le plus connu est à Notre-Dame de Paris, mais quet l'on retrouve en Normandie et en Bretagne avec ce caractère particulier qu'en ces derniers pays elles se décorent, au-dessous des baies, d'arcatures ou de balustrades. Malheureusement, pour obtenir tant de légèreté, on a laissé à nu, sur les angles, des lignes verticales d'un seul jet qu'il eût fallu tempérer par quelques ressauts de contreforts, afin de préparer la silhouette inclinée des flèches.

Le clocher octogonal semble comporter plus d'étages que le clocher carré; toutefois, dans l'école parisienne, en Normandie et dans l'Ouest, il n'en a ordinairement qu'un seul, et que deux en Auvergne. Quand l'étage est unique, il est médiocrement élevé, si l'on excepte les clochers de Puiseaux dans l'Ile-de-France, de Trévières en Normandie, de Surgères en Saintonge, et quelques autres de moindre importance. Lorsqu'il y a deux étages, ils se ressemblent; si le nombre des étages est plus grand, comme souvent en Limousin, et presque toujours dans l'école toulousaine, sur les bords du Rhin, en Provence et dans la partie de la Bourgogne qu'a remplacée le département de Saône-et-Loire, ils se ressemblent également, toujours avec une largeur décroissante, mais avec même hauteur et même ordonnance. Il n'est pas rare de rencontrer, dans ces derniers pays, des tours à quatre et à cinq étages avec ce caractère d'uniformité dont M. Viollet-le-Duc fait contre les tours octogonales un grief d'une rigueur pour le moins excessive. Sans doute la variété est meilleure ; mais personne autre que l'auteur du *Dictionnaire raisonné de l'architecture* ne nous a paru gravement choqué de ces répétions d'un même motif, qui, sans tomber sous le coup d'aucune proscription artistique bien précise, ont pour précieux résultat d'augmenter la hauteur apparente de la construction et sont peut-être une des causes de l'aspect imposant des tours octogonales. Au reste, les constructeurs ont su, quand ils l'ont voulu, diversifier avec succès leurs étages, comme on le peut voir au Dorat en Limousin, et au Bourg-Saint-Andéol, dans le Vivarais. M. Questel s'est de nos jours très heureusement inspiré de ce dernier exemple pour son église Saint-Paul de Nîmes.

Si la tour, quelle que soit sa forme, a plusieurs étages inégaux de hauteur, l'importance relative de ces étages nous paraît devoir

résulter de leur nombre. Avec deux étages, la prépondérance doit appartenir à l'étage supérieur; avec trois, il en sera de même, si l'on veut, mais il serait peut-être meilleur d'adopter la combinaison suivante, qui nous a paru très satisfaisante partout où elle s'est offerte à nos regards. On prend trois mesures sensiblement différentes, par exemple dans les proportions 5,3 et 2. La mesure la plus considérable sera réservée à l'étage moyen, où seront ouvertes les grandes baies du beffroi. La mesure intérmédiaire sera attribuée à l'étage inférieur, et enfin la plus petite sera celle de l'étage supportant la flèche. On retrouve à peu près ce système dans le type limousin pur (V. la Ire partie, § II), et ses dérivés de Vendôme et de Chartres. Si parfois les deux derniers étages sont égaux en élévation, ils se distinguent l'un de l'autre par l'ordonnance des ouvertures ou par leur décoration, et ce n'est jamais entièrement gracieux.

Ces quelques mots sur la hauteur respective des étages en appellent quelques autres sur la hauteur de la flèche. Il faut d'abord établir que la flèche, pour n'être pas un hors-d'œuvre et pour s'harmoniser avec le corps de la tour, doit porter autant que possible sur la dernière corniche, avec un léger retrait, de manière à égaler à sa base la largeur de l'étage supérieur. Si la flèche s'appuyait toute entière sur la saillie de la corniche, la solidité de l'ensemble aurait à souffrir de ce port-à-faux et l'aspect général serait désagréable. Dans le cas, au contraire, où le retrait trop prononcé, lorsque, parculièrement, il se trouve un chemin de ronde, il y aurait une vraie séparation de la tour et de son couronnement; il faudrait alors que l'œil tout au moins pùt prolonger la ligne de la flèche jusqu'à l'arasement de la partie verticale, et cet effet pourrait être obtenu en relevant la flèche au moyen d'un tambour octogonal d'un à deux mètres de hauteur. Sans cette précaution, il arriverait aussi que le diamètre de la flèche serait trop réduit et qu'elle ne pourrait atteindre une élévation convenable que par une acuité excessive. On s'en aperçoit dans beaucoup de flèches du Centre, de l'Ouest et du Midi, notamment à Saint-André de Bordeaux. Dans les environs de Toulouse, on a le plus souvent renoncé à compenser en hauteur ce qui manquait en largeur, aussi beaucoup d'aiguilles y sont-elles beaucoup trop mesquines pour la masse qui les supporte.

En général, l'acuité excessive, dans une flèche, est un défaut

moins grave qu'un pointe trop obtuse ; c'est pourtant de ce dernier cas que nos architectes modernes se rendent le plus fréquemment coupables, soit qu'ils veuillent compléter un édifice déjà ancien, comme ils l'ont fait à Saint-Laumer de Blois, soit qu'ils bâtissent une église nouvelle. La flèche du Clocher-Vieux de Chartres mesure en élévation à peu près une fois et demie sa largeur de base (48^{m} sur 13^{m}75); on peut s'en tenir en principe à ces rapports. Mais il est permis quelquefois de réduire cet élancement, dans un clocher octogonal, car ce genre de clocher est le moins exigeant, à notre avis ; et de le dépasser lorsque le monument, placé sur un monticule, doit toujours être aperçu de très bas, parce qu'alors la flèche paraîtrait beaucoup trop courte avec ses proportions ordinaires. Mais rien n'autorise à s'écarter d'une manière très sensible de l'exemple ci-dessus proposé.

Il ne faut pas oublier d'avoir aussi égard, pour les dimensions des flèches, à la hauteur totale de la tour. Nous pensons que la flèche doit faire au moins un tiers de cette hauteur totale, et jamais plus de la moitié, à moins qu'il ne s'agisse d'aiguilles en plomb ou en ardoises, placées à la jonction de la nef et du transsept. Sur 103 mètres d'élévation du Clocher-Vieux de Chartres, 48 appartiennent à la pyramide.

V. — L'époque romane et l'époque ogivale ont procédé d'une manière inverse dans la détermination des formes consacrées aux baies des tours. La première leur affecte les fenêtres géminées, qu'elle admet à peine dans les autres parties des monuments religieux ; la seconde, en adoptant pour le corps des églises les ouvertures à meneaux, les rejette des clochers. Il faudrait se garder pourtant de trop généraliser cette antithèse : nous constatons plutôt une tendance qu'un fait constant, et notre observation n'est rigoureusement exacte que pour la période du plein-cintre et pour le XIIIe siècle ; elle serait très exagérée si on l'appliquait au XVe siècle.

Ces fenêtres géminées, dont l'architecture byzantine a laissé de nombreux spécimens en Orient, où elle les emploie souvent encore, appartiennent aussi à notre style roman occidental, qui se les est appropriées de bonne heure et en a fait le trait le plus charmant de ses clochers, parfois de ses cloîtres. Nous ne connaissons rien de plus gracieux que ces arcades inscrites deux à deux dans une ar-

cade qui les enveloppe de son diamètre et les abrite des reliefs de ses voussures. La Renaissance n'a point dédaigné d'y revenir, et l'on ne saurait bâtir aujourd'hui une église romane parfaite sans accorder à la fenêtre géminée sa bonne part.

Les fenêtres à meneaux du style ogival n'excitent pas en nous le même enthousiasme ; elles ne manquent pas d'une beauté sévère, plus convenable sans doute pour un édifice chrétien, mais surabondante peut-être quand elle est associée à d'autres beautés du même genre : pinacles, dentelures, etc. Ces fenêtres à meneaux, pour plaire, devraient au moins conserver l'épanouissement qui les rend si imposantes et la hardiesse qui les fait tant admirer dans les claires-voies des nefs ; il est malheureusement difficile de les reproduire ainsi à des hauteurs où s'exercent les fureurs des vents et sans les barres de fer transversales qui, sous les voûtes des églises, maintiennent les meneaux tout en portant les panneaux des verrières. Nécessairement on les rapetisse, et elles perdent, réduites, le meilleur de leur effet.

Il est donc nécessaire ou du moins utile de recourir aux baies simplement accouplées, dans les imitations du XIIIe ou du XIVe siècle, qui les comportent parfaitement. Les baies accouplées ne doivent pas non plus être rejetées des tours romanes, où, jointes aux fenêtres géminées, elles apportent une agréable variété.

Pour entrer dans des considérations plus pratiques, nous indiquerons l'emploi par alternance des fenêtres géminées et des fenêtres accouplées comme recommandable pour les tours octogonales, et les fenêtres géminées comme dignes d'être choisies, si l'on ne veut mettre en œuvre qu'une seule de ces deux ordonnances. On peut aussi alterner à la fois dans le sens horizontal et dans le sens vertical : ouvrir dans un étage des fenêtres géminées aux pans principaux et des fenêtres accouplées aux pans obliques, et, dans l'étage voisin, des fenêtres accouplées aux faces principales et des fenêtres géminées aux faces obliques. Des exemples l'autorisent (Drubec, Jumiéges et Touques, en Normandie ; Poissy, près Paris, etc.) ; il est vrai que les côtés obliques sont plus petits que les côtés principaux et que l'alternance n'y est pas constante ; mais ils suffisent pour appuyer sur la tradition une disposition qu'aucune règle du bon goût

ne nous semble réprouver. Toutefois, nous préfèrerions l'uniformité dans chaque étage.

Dans la tour carrée, la fenêtre géminée ne nous semble pas appelée à jouer un rôle aussi important. Elle perd à être trop grandie, et lorsque les faces de la tour carrée sont larges, ce qui est le cas habituel, on ne saurait l'y employer qu'en doublant, comme en Picardie, la fenêtre géminée ; cette disposition est, au reste, la plus gracieuse qu'on puisse adopter pour le beffroi d'un clocher quadrangulaire. Si une fenêtre géminée doit être employée seule, il est bon de la réserver pour quelque étage inférieur et de ne pas l'étendre sur toute la largeur de la tour. On pourrait, en prenant ce parti, percer à l'étage du beffroi les longues baies accouplées de l'école parisienne, dont l'aspect monumental ne nous semble pas pouvoir être nié.

Nous n'aimons guère les triples baies, c'est un sentiment personnel que nous ne voulons pas nous efforcer de faire partager ; mais les baies uniques, au moins à l'étage principal, nous paraissent une pauvreté indigne d'une construction tant soit peu soignée, tolérable seulement pour le clocher octogonal, où les faces sont plus étroites et peuvent être suffisamment remplies par une fenêtre simple de moyenne dimension. On pourrait élargir la fenêtre pour une tour carrée, mais cet agrandissement réel de l'ouverture aurait pour résultat de rapetisser pour l'œil les proportions du clocher lui-même.

Au XIIe siècle, on ne se contenta plus des ouvertures qui allégeaient les corps des tours ; on s'aperçut, d'après M. Viollet-le-Duc, que les flèches en pierre, devenues très élevées, apparaissaient au-dessus de ces étages largement ajourés comme une énorme masse pleine, qui, pour l'œil, pesait péniblement sur une construction en apparence incapable de la porter. Ces flèches étaient creuses pourtant, il s'agissait de le montrer et de soulager ainsi l'esprit de l'observateur ; elles eurent donc elles aussi leur système d'ouvertures : de simples meurtrières d'abord, puis, en Normandie surtout, des rosaces à lobes, jusqu'à ce qu'on en vînt à cette aberration de convertir la flèche toute entière en un assemblage inextricable de meneaux flamboyants. Les longues baies rectangulaires et étroites

des XIIe et XIIIe siècles, maintenues dans l'Ile-de-France jusqu'à la fin du XVIe siècle, nous paraissent le parti préférable; mais nous ne condamnons pas pour cela les rosaces des flèches normandes.

IV. — Il est évident que l'on doit orner et disposer les tours suivant leur style; nous n'avons pas à nous étendre à ce sujet, nous voulons seulement présenter quelques observations sur deux points qui pourraient présenter des difficultés.

Peut-on emprunter à deux styles, pour une même construction, les éléments qui ajouteraient à l'élégance ou à l'effet monumental? Cette question ne se pose qu'à l'égard des clochers romans, qui manquent de plusieurs membres d'architecture importants, créés pour les clochers gothiques. Elle a été déjà, en pratique, résolue affirmativement par nos contemporains. A Paris, M. Ballu a placé des balustrades et des crochets aux tours romanes de la nouvelle église Saint-Ambroise; à Nîmes, M. Questel a percé de rosaces la flèche de Saint-Paul. En règle générale, il est permis d'ajouter au roman des choses qui n'en contrarient point les principes; et dans le cas présent, nous ne voyons dans les balustrades de Saint-Ambroise qu'un anachronisme et non un manque de goût. Les anachronismes ne sauraient être tolérés dans une restauration; mais un édifice neuf ne doit pas se donner comme l'œuvre du Moyen-Age, et quand on veut imiter un de nos anciens styles, nous croyons peu fondés les scrupules archéologiques à moins qu'ils ne s'accordent avec les exigences de l'art. C'est des principes qu'on doit s'inspirer et non des formes, c'est l'esprit qu'il faut chercher et non la lettre. Les balustrades ne nous choquent donc pas plus sur une tour romane que sur une tour gothique, hors les inconvénients que nous avons signalés plus haut; il en existe, si au besoin il faut des exemples, aux clochers de Saint-Sernin et des Jacobins de Toulouse, qui sont romans, malgré leur date (fin du XIIIe siècle) et leurs ouvertures triangulaires. Mais les crochets et les ouvertures polylobées nous paraissent être une décoration purement et exclusivement ogivale, autant par sa convenance que par son histoire. Leur présence contrasterait avec la grâce qui est si naturelle au clocher roman.

Les personnes qui ont lu l'article *Clocher* du grand *Dictionnaire raisonné* de M. Viollet-le-Duc pourront se demander s'il est contraire

à l'esprit des constructeurs gothiques de préférer le clocher octogonal au clocher carré. Malgré l'autorité des exemples, affaiblie du reste par d'assez nombreuses exceptions (V. la Ire partie de ce mémoire), l'architecture moderne doit se considérer comme libre. Si les pays du Nord et de l'Ouest, ceux où a fleuri l'art ogival le plus pur, ont tenu particulièrement au clocher carré, c'est qu'il leur avait été transmis par le style roman ; mais en quoi les règles du style ogival répudient-elles la forme polygonale ; n'ont-elles pas, précisément, rendu les absides, de circulaires qu'elles étaient auparavant, brisées en plusieurs pans rectilignes égalant la moitié d'un polygone régulier ? Ainsi en ont jugé les contrées du Midi ; elles avaient reçu du XIe et du XIIe siècle le clocher octogonal, elles l'ont conservé en adoptant l'art à ogives, et les types qu'elles nous ont laissés ne font pas regretter cette détermination.

En terminant ce court mémoire, nous ne pouvons nous défendre d'un sentiment de vif regret en voyant à peine indiquées les questions que notre sujet soulève. Avant de le rédiger, nous nous étions pas encore rendu compte du nombre et de l'étendue de ces questions. Quand nous avons voulu les traiter, elles se sont dressées devant nous comme des arbres aux rameaux innombrables, et elles ont semblé nous dire en nous voyant découragé : « *Regarde et passe.* » C'est ce que nous avons dû faire, à cause des limites de notre programme et de nos loisirs. Et de ce travail, dont les lacunes nous apparaissent si larges, si béantes, nous ne retirons point la satisfaction d'une bonne œuvre accomplie, mais le sentiment et le désir d'exécuter plus tard, une œuvre moins incomplète et même, s'il est possible, une *Monographie du clocher.* Il n'est point dans l'art monumental une matière plus riche en objets d'étude et en considérations pratiques. Nous nous promettons, avec l'aide de la Providence, de ne la point négliger.

ANTHYME SAINT-PAUL,
Membre de la Société de Saint-Jean.

DE L'ANCIENNETÉ

DES

MANDEMENTS DE CARÊME

S'il est un usage aujourd'hui reçu chez l'épiscopat catholique, c'est celui de publier, chaque année, un mandement aux approches du carême. L'évêque, ne pouvant s'adresser de vive voix à toutes ses ouailles, leur fait lire par les curés respectifs une exhortation à la pénitence, une instruction sur un point de foi ou de morale, d'après les circonstances du temps ou les nécessités locales.

Personne n'ignore ce que cet usage du mandement de carême nous a valu de pages littéraires exquises, où la beauté de la forme balance la solidité du fond. Plus d'un mandement est un véritable chef-d'œuvre de littérature.

Voici toutefois une simple question que nous nous permettons de soumettre à l'examen de nos érudits lecteurs.

A quelle époque remonte l'usage d'un envoi annuel et régulier du mandement de carême ?

A défaut d'une solution précise, nous apportons quelques éléments de réponse ; nous indiquerons en même temps quel hasard tout-à-fait fortuit nous a amené à soulever ce problème.

Nous avions parcouru d'une façon très sommaire les mémoires et répliques de Bossuet et de Fénelon dans une querelle fameuse, quand nous vint l'idée de comparer ces deux grands émules dans la composition de leurs lettres pastorales.

Nous ouvrîmes le tome sixième des *Œuvres complètes* de l'archevêque de Cambrai, publiées chez Lefort, à Lille, en 1850. Fénelon publia un mandement pour le carême des années 1704, 1705, 1706,

1707, 1708, 1709, 1710, 1711, 1712, 1713. Il mourut dans sa ville épiscopale, tout le monde le sait, le 7 janvier 1715. Ses lettres pastorales se distinguent par leur brièveté et leur clarté ; elles n'ont guère, pour la plupart, plus d'une page et demie ou deux pages au plus, de texte grand in-octavo, à deux colonnes.

Nous prîmes ensuite les *OEuvres complètes* de Bossuet. Nous avions en main l'édition commencée par M. l'abbé Lachat, en 1862, achevée en 1866 et publiée par les soins de la librairie Vivès, de Paris.

Au tome XVII, se lit une *Instruction pastorale sur les promesses de l'Église, pour montrer aux Réunis par l'expresse parole de Dieu, que le même principe qui nous fait chrétiens nous doit aussi faire catholiques.* C'est un vrai mandement avec l'en-tête JACQUES BÉNIGNE, etc. *Salut et bénédiction.* Pages 83-141.

Vient ensuite une *Seconde instruction pastorale sur les promesses de J.-C. à son Église, ou réponse aux objections d'un ministre contre la première instruction.* Pages 143-189.

Puis *Lettre pastorale de Monseigneur l'Évêque de Meaux, aux nouveaux catholiques de son diocèse, pour les exhorter à faire leurs Pâques, et leur donner des avertissements nécessaires contre les fausses* Lettres pastorales *des ministres.* Pages 213-273.

Ce sont là des traités de controverse plutôt que des instructions pastorales. Il ne nous a donc pas été possible, à défaut d'éléments de solution, de comparer Bossuet et Fénelon comme auteurs de mandements.

Nous n'avons non plus trouvé aucune instruction pastorale dans la dernière édition des *OEuvres complètes* de Massillon, publiée par les soins de M. l'abbé Blampignon à la librairie Guérin, de Bar-le-Duc.

Notre curiosité était éveillée ; il fallait se livrer à une petite enquête. Les livres nous faisant parfois défaut, nous dûmes forcément nous adresser à des personnes autorisées et compétentes.

Nous mettons sous les yeux de nos confrères le résultat de nos recherches.

DIOCÈSE DE MEAUX. « Très certainement les diverses éditions de Bossuet sont incomplètes, puisque l'on a d'ailleurs, et que nous avons ici deux ou trois de ces mandements imprimés. Ces instruc-

tions, toujours fort courtes, étaient données assez régulièrement par Bossuet lui-même, qui suivait en cela les traditions de ses prédécesseurs. Ce n'est pas la seule lacune de la dernière édition, pourtant si soignée. »

Diocèse de Liège. « Le plus ancien mandement de carême des évêques de Liège que je connaisse est du 1er février 1736. C'est une pièce en latin en forme de placard de 28 lignes. L'évêque y engage les fidèles à la pénitence et accorde des dispenses en vertu de son pouvoir *ordinaire ;* les dispenses se trouvent dans le corps même du texte et sont accordées sans aucune condition de prières ou d'aumône.

« J'ai encore vu les mandements du 29 juin 1767, du 13 février 1781 et du 1er février 1798 qui sont dans le même genre et de la même brièveté. »

Diocèse de Namur. « Le plus ancien mandement des évêques de Namur, relatif au carême (et que nous connaissions) est celui de 1728, publié par les vicaires généraux de Monseigneur Strickland de Sisarghe : on y trouve, avant et après le dispositif, *quelques* lignes d'exhortation aux fidèles.

« Item, dans le mandement de Monseigneur Paul Godefroid de Berlo pour le carême de l'an 1751.

« Item (mais l'exhortation est plus longue), dans le mandement de Monsieur Antoine Malotteau, vicaire capitulaire, le siège vacant, pour l'an 1771.

« Jusque là les mandements des évêques de Namur étaient pour le carême imprimés sur *une feuille en placard.*

« Le mandement de Monseigneur Ferdinand-Marie, prince de Lobkowitz, pour le carême de l'an 1775, contient 12 pages in-4° : le dispositif est précédé de 6 pages in-4° d'exhortation aux fidèles touchant le jeûne du carême, la foi et la confiance en N.-S. J.-C., et le culte que nous devons lui rendre dans la sainte Eucharistie. Ce mandement est suivi d'un tableau pour l'adoration du Saint-Sacrement dans le diocèse de Namur.

« Tous les mandements que publia ensuite Monseigneur de Lobkowitz pour le carême, jusqu'à son départ de Namur en 1779, furent imprimés en format in-4° avec *plusieurs* pages d'exhortation aux fidèles.

« Item le mandement de M. Malotteau, vicaire capitulaire *sede vacante* pour le carême de l'an 1780 : item encore celui qu'il publia en la même qualité en 1797.

« Les mandements que publia pour le carême Monseigneur de Lichtervelde de 1781 à 1796, furent imprimés en placard avec *très courte* exhortation.

« Ceux de N. N. S. S. de Bexon et de Pisani de la Gaude, de 1802 à 1826, furent imprimés en grand in-8°, *avec exhortation très longue.* »

DIOCÈSE DE TOURNAI. « Il n'y a aux archives, *pour le siècle dernier,* qu'une lettre pastorale de Guillaume-Florentin, prince de Salm, de 1784.

« La collection des mandements conservés ne remonte qu'à 1803. »

DIOCÈSE DE GAND. « Je suis remonté jusqu'au carême de 1767 : d'après nos archives, on envoyait alors aux doyens pour les faire parvenir aux curés des *programmata pro instanti quadragesimâ.* C'est ordinairement une pièce de quelques lignes, presque toujours signée par le secrétaire de l'Évêché et contenant ce que nous appelons de nos jours le dispositif du carême. Bien souvent on y trouvait des adoucissements aux lois du jeûne, adoucissements que réclamaient alors les médecins, le magistrat de la cité, et même les souverains. Quelquefois cependant les *programmata* étaient plus étendus et par leur forme ils se rapprochaient alors des affiches annonçant les offices religieux de nos églises : ainsi pour l'année 1779 et surtout pour 1785, on trouve, outre le dispositif, une exhortation à la pénitence que vient confirmer l'exemple de Ninive.

« Le premier mandement de carême, dans le vrai sens de ce mot, fut publié le 13 février 1781, par Monseigneur de Lobkowitz. La *Vastenbulle*, comme porte le titre, est une brochure in-4° de 12 pages, contenant avant le dispositif des considérations sur les avantages du jeûne. Cette innovation ne fut point définitive. En 1782, en 1783, nous voyons apparaître de nouveau les *programmata.* Mais en 1784, un mandement est publié : c'est une brochure in-4° de huit pages. Les années suivantes jusqu'en 1790, les *programmata* sont de nouveau envoyés aux doyens, mais dans les dernières années, surtout en 1789 et en 1790, ces pièces tendent à prendre plus de développements.

« Pour la période révolutionnaire, mes recherches, rapides il est vrai, ne m'ont donné aucun renseignement.

« Au rétablissement du culte, Monseigneur Fallot de Beaumont publia, le 4 février 1803, son premier mandement de carême : c'est une pièce qui se rapproche des *programmata*, car outre le dispositif, il ne comprend que trois petits paragraphes. Mais en 1804 et en 1805, les pièces pour le carême sont de vrais mandements et sont conformes aux Instructions que N. N. S. S. les Evêques nous donnent chaque année. »

Ancien Evêché d'Anvers. Monseigneur Van Gameren publia un mandement de carême, le 24 janvier 1761. C'est le plus ancien dont il soit fait mention dans le *Synodicon Belgicum*, tome III, page 72.

Monseigneur Wellens publia en 1777 son premier mandement de carême. De Ram ajoute qu'il en donnait un chaque année. Monseigneur de Nélis en publia un en 1786.

Diocèse de Bruges. « C'est en 1745, sous Monseigneur Castillon, que le premier mandement de carême (proprement dit) a été distribué dans le diocèse. Précédemment il y avait eu des exemples d'une feuille ajoutée au libellé des dispenses ; c'était pour solliciter ou enjoindre des prières en cas de guerre, de maladie contagieuse, de menace de fléau, etc. Mais la première instruction quadragésimale date, comme je le dis, de 1745. »

Archidiocèse de Malines. « Le plus ancien mandement de carême est celui d'Amé Ignace de Coriache, vicaire capitulaire du siége vacant de l'archevêché de Malines, et daté du 17 février 1711. Il a été publié par de Ram, *Synodicon Belgicum*, tome II, p. 462, et a une étendue de trois pages in-4°. Il contient une exhortation à la pénitence, laquelle exhortation est suivie du dispositif des dispenses. Afin que personne ne prétexte d'ignorance, le chef du diocèse oblige tous les curés et autres prédicateurs, à donner lecture en chaire, aux fidèles, de sa lettre pastorale, le dimanche qui en suivra la réception.

« ... J'ai fait des recherches aux archives pendant deux jours, sans avoir pu trouver autre chose que ce qui se trouve dans le *Synodicon*. Il n'existe pas de collection de ce genre aux archives de l'archevêché.... Je crois que si l'éditeur du *Synodicon* eût trouvé dans

nos archives des mandements antérieurs, il n'eût pas manqué de les mentionner.

« Je sais que sous Joseph II les évêques ne donnèrent plus d'instructions particulières, mais un simple *mandatum* pour ne pas devoir s'assujettir au *placet.* »

En 1802, Son Eminence le Cardinal de Franckenberg, démissionnaire du siège de Malines, publia, en qualité d'administrateur du diocèse, un mandement de carême dans la forme encore suivie actuellement. En 1803, son successeur, Monseigneur Jean Armand de Roquelaure, ancien évêque de Senlis, ancien aumônier de Louis XVI, et l'un des Quarante de l'Académie française, publia son premier mandement de carême. Cet usage ne cessa depuis lors d'être en vigueur dans l'archidiocèse sous les diverses administrations qui s'y sont succédé.

Nous nous demandions à quel résultat nous aboutirions, quand une bonne fortune nous mit sous la main l'*Histoire de Fléchier, évêque de Nîmes*, par M. l'abbé Delacroix, vicaire à la cathédrale de Nîmes. Arrivé à la page 613, nous rencontrâmes les réflexions suivantes qui accompagnaient l'extrait d'une lettre pastorale de l'auteur de l'oraison funèbre de Turenne :

« Si Fléchier avait toujours écrit de ce style, passerait-il seulement pour le premier rhéteur de son temps ? Il a eu des maîtres dans la chaire ; dans le MANDEMENT, il ne relève que de lui-même, et l'on peut dire sans exagération qu'il faut remonter jusqu'à lui (Fléchier mourut le 16 février 1710) pour trouver les véritables origines de cette littérature épiscopale qui tient une si grande place aujourd'hui, ne se bornant plus à un dispositif de carême, et franchissant les limites de l'*instruction pastorale* pure, où Bossuet et Fénelon l'avaient enfermée dans deux lettres restées célèbres. »

La solution proposée par M. l'abbé Delacroix est-elle la bonne ? Il nous sera peut-être permis d'en douter.

Si nous ouvrons l'édition princeps des *Mandements et lettres de M. Fléchier, évêque de Nismes : avec son oraison funèbre*, publiée à Paris, chez Jacques Estienne en 1712, et le tome I des *Œuvres complètes de Fléchier... classées, pour la première fois, selon l'ordre logique et analogique*, parues chez Migne en 1856, nous trouvons l'énumération suivante :

I. Mandement pour la publication de la Constitution de notre Saint-Père le Pape Innocent XIII, du 12 mars 1689, portant condamnation et défense du livre intitulé : *Explication des Maximes des Saints.*

II. Lettre pastorale aux fidèles du diocèse de Nîmes au sujet des fanatiques.

III. Lettre pastorale à tous les prieurs, curés, prêtres et autres ecclésiastiques du diocèse, touchant la persécution des fanatiques.

IV. Lettre pastorale aux religieuses de son diocèse, sur le même sujet.

V. Lettre pastorale aux fidèles de son diocèse, au sujet de la croix de saint Gervais.

VI. Mandement pour ordonner des prières publiques pour la prospérité des armes du roi, pour l'avancement de la paix, et pour l'heureux accouchement de Madame la duchesse de Bourgogne.

VII. Mandement pour la publication du Jubilé.

VIII. Mandement aux fidèles de son diocèse contre les spectacles.

IX. Lettre pastorale au sujet de la disette de blé et de la crainte de la famine.

X. Mandement aux fidèles du diocèse pour demander à Dieu, par des prières publiques, la prospérité des armes du roi et la paix.

Le premier éditeur des mandements de Fléchier et l'abbé Migne sont d'accord pour ne nous donner, ni l'un ni l'autre, un seul mandement de carême sorti de la plume élégante du panégyriste de Turenne !

Il semble donc assez difficile de donner raison au savant auteur de la monographie de l'évêque de Nîmes.

Ne faudrait-il pas chercher la solution ailleurs ?

En fait, connaît-on des mandements de carême, comme l'épiscopat aussi bien que les fidèles les entendent aujourd'hui, qui soient antérieurs à la lettre publiée par Fénelon *le dernier jour de l'année* 1703 et dont la première phrase commence de la sorte :

« Pendant la dernière paix, nous avons cru devoir nous appliquer « à rappeler nos diocésains à la parfaite observation de la pénitence « du carême, qui est aussi ancienne que l'Église, et qu'elle a pra- « tiquée pendant tant de siècles avec une exactitude plus rigou-

« reuse qu'en nos jours. Dans cet intervalle de tranquillité publique, « nous avions déjà accoutumé les peuples à se priver de l'usage « des œufs, que les malheurs de la guerre avaient rendu autrefois « nécessaire. Mais une guerre nouvelle a suspendu malgré nous le « parfait rétablissement de cette discipline. Nous nous bornâmes, « l'année dernière, à résister aux désirs de ceux qui demandaient « qu'on permît la viande... Mais enfin cette année, l'entière ces- « sation de commerce avec la Hollande prive les Pays-Bas de « toutes les provisions de poisson qu'ils avaient coutume d'en re- « cevoir... »

Établissons quelques synchronismes.

Fénelon fut désigné par Louis XIV pour le siège métropolitain de Cambrai, le 4 février 1695. « Je prétends, avait ajouté le monarque, que vous restiez en même temps précepteur de mes petits-fils. » Il devait leur donner *trois mois*, neuf autres étant requis par les devoirs de la résidence épiscopale. « Vous surveillerez, avait-il dit, de Cambrai, leur éducation pendant le reste de l'année, comme si vous étiez à Versailles. »

On voudra bien se rappeler que Cambrai fut cédé à la France par le traité de Nimègue, 17 septembre 1678.

Par suite de la publication indiscrète du *Télémaque*, deux ans après sa nomination à l'archevêché de Cambrai, Fénelon rompit avec la cour de Versailles. Il jugea, comme parle le cardinal de Bausset, que le cœur et la confiance du souverain lui étaient fermés pour toujours. Il se consacra tout entier à ses « bons Flamands », qui « tout grossiers qu'ils paraissent, sont plus fins que je ne veux l'être... »

La *dernière paix* dont parle le mandement pour le carême de l'année 1704 est le traité de Ryswyk, signé en 1697. C'est donc dans l'intervalle de temps écoulé entre cette dernière date et la reprise des hostilités, par suite de la succession d'Espagne, que le prélat aurait rappelé à ses diocésains la parfaite observation de l'abstinence quadragésimale. Il mentionne, nous paraît-il, un simple avis qu'il aurait donné de nouveau à ce sujet pour le carême de 1703. Nous avons cherché en vain ces deux pièces dans l'édition de ses *OEuvres complètes*, parue à Lille chez Lefort.

Il semblerait donc, à première vue, que nous pourrions poser la

question en ces termes : Fénelon ne serait-il pas, lui, plutôt que Fléchier, le créateur de cette belle littérature épiscopale des mandements de carême?

Une réponse affirmative ne laisse pas que d'être compliquée de diverses difficultés.

Que Fénelon, grâce à son génie et à son incomparable talent d'écrivain, ait donné une physionomie toute nouvelle au mandement de carême, cela ne fait pas pour nous l'objet d'un doute. Faut-il aller plus loin que cette concession toute spontanée de notre part? Cela demeure incertain; car le R. P. Alexis Possoz, dans sa *Vie de Monseigneur Vander Burch*, *archevêque de Cambrai* (décédé en tournée épiscopale à Mons, le 23 mai 1644), signale, sans la reproduire toutefois une *Instruction* de ce prélat *sur le carnaval, le jour des Cendres et le Carême.*

La mention suivante qu'on lit à la fin d'un *Recueil de quelques opuscules de Messire Franç. de Salignac de la Motte Fénelon, archevêque de Cambrai, etc., sur différentes matières importantes. Nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée d'un catalogue exact de tous les ouvrages de l'auteur.* — M. DCC. XXII (sans nom d'imprimeur) n'avance guère la question : « Outre les 22 mandements dont « ce recueil est composé, il y en a encore un pour le carême de « 1714 en date du 4 février, et un pour le 1er Jubilé de l'an 1701, « accordé par N. S. P. le Pape Clément XI au commencement de « son pontificat; ce mandement est du 15 juin 1701. » Notons, en passant que l'éditeur de Lille, qui donne vingt-trois mandements écrits en langue française et un publié en latin exclusivement à l'adresse du clergé, *de Rituali edendo*, n'a eu connaissance ni du mandement du 15 juin 1701, ni du mandement du 4 février 1714.

Le *Dictionnaire encyclopédique de la théologie catholique* publié par les soins des docteurs Wetzer et Welte, s'occupe dans un article spécial (tome XII, p. 317 de la traduction française), v° JEUNE, MANDEMENT DE CARÊME, de l'ordonnance par laquelle chaque année l'évêque au commencement du carême, fait connaître aux fidèles de son diocèse ce qui est relatif à la loi ecclésiastique du jeûne. Après avoir donné la définition que nous venons de transcrire, l'auteur de l'article note les restrictions que les gouvernements de l'Allemagne ont mises par leurs lois au libre usage de la puissance ecclésias-

tique en matière de foi, de culte et de discipline. Le signataire de l'article, M. Permaneder, ne s'est pas posé la question de l'origine de cet usage.

La question nous paraît donc avoir un certain caractère de nouveauté. Nous la répétons en terminant :

A quelle époque remonte l'usage, adopté généralement aujourd'hui par l'épiscopat catholique, d'envoyer un mandement de carême ?

Quel serait par ordre de date le plus ancien mandement de carême, tel que nous le concevons aujourd'hui ?

Nous serions heureux d'avoir provoqué des recherches à ce sujet. L'histoire littéraire, tout autant que l'histoire ecclésiastique, en recevront probablement quelques nouveaux éclaircissements.

Nous osons faire appel à la complaisance bien connue de Messieurs les chanoines, secrétaires des divers évêchés de France. Ce serait là un beau résultat de notre enquête bibliographique que de connaître la date et le sujet des plus anciens mandements de carême sortis de la plume des premiers pasteurs de l'Église en France.

AD. DELVIGNE,
Curé de Notre-Dame au Sablon, à Bruxelles.

BULLETIN

DE LA

SOCIÉTÉ DE SAINT-JEAN



Procès-verbaux des Séances.

(Extraits.)

Séance du 3 *février* 1879. — Le Secrétaire dépose sur le bureau les diplômes d'agrégation des membres inscrits pendant l'année écoulée. Ces diplômes seront accompagnés d'une lettre d'envoi annonçant la collection du *Bulletin* et la médaille.

M. Félix Clément donne lecture d'une cantate intitulée *Eudore et Cymodocée*, qui doit servir de thème à un concours de composition musicale ouverte par la Société libre des Beaux-Arts. M. Descottes propose à la Société de Saint-Jean d'offrir une médaille à M. Amable Cochin, auteur de cette poésie, en raison du choix du sujet et de son caractère chrétien. La proposition est adoptée.

M. Félix Clément donne ensuite lecture d'une étude sur l'ouvrage de M. l'abbé Pimont intitulé : *Les Hymnes du Bréviaire romain*. Cette étude est destinée à figurer dans la bibliographie de la *Revue*.

Plusieurs membres de la Confrérie ont assisté à la messe d'anniversaire de Savinien Petit. A cette occasion, M. P. Depelchin a fait hommage aux amis de notre regretté confrère de la notice biographique qu'il a rédigée et qui a été publiée dans la *Revue de l'Art chrétien.*

Séance du 10 *février.* — Il est décidé qu'une réunion générale de la Société sera convoquée pour le premier lundi de mars. Plusieurs confrères manifestent le désir que des réunions de ce genre aient lieu plus souvent, une fois par mois, si c'est possible. Ces séances auront pour objet l'étude d'une ou de plusieurs questions indiquées d'avance dans un ordre du jour et préparées par un membre de la Société qui se chargera de faire un court exposé pour servir de base à la discussion.

M. Laverdant veut bien accepter de parler, dans la prochaine réunion générale, du cours d'esthétique professé au Collège de France par M. Ch. Blanc.

M. Félix Clément invite les confrères présents à assister aux conférences sur les beaux-arts qu'il va commencer le jeudi 13 février à l'Union centrale des arts appliqués à l'industrie.

Séance du 17 *février.* — Le Secrétaire rend compte de la correspondance.

M. l'abbé Ply remercie de l'envoi du diplôme et du Bulletin, et annonce qu'il prépare pour la *Revue* un travail sur l'orgue.

M. Lemmens, en accusant réception du diplôme et du Bulletin, annonce qu'une réunion de délégués des évêques de Belgique va avoir lieu le 18 de ce mois dans son École de musique religieuse. Cette école a compté dès le premier mois seize élèves dont plusieurs sont déjà doués d'un certain talent.

M. le comte de Galembert, en remerciant de l'envoi du diplôme, donne de très intéressants détails sur l'œuvre à laquelle il a consacré son talent : la décoration des églises par la peinture à fresque. Cette œuvre est continuée par des élèves qu'il a formés lui-même.

M. le Président donne lecture d'un projet d'adresse au Saint-Père pour l'anniversaire de son couronnement. La rédaction est adoptée.

M. le duc de Brissac a assisté à la première conférence faite par M. Félix Clément à l'Union centrale; elle avait pour objet : l'Art à Babylone. M. le duc a remarqué dans l'assistance une grande sympathie pour les idées religieuses émises par l'orateur au cours de sa conférence.

Le Trésorier présente plusieurs spécimens de la médaille qui a été frappée en bronze et en argent.

Séance du 24 *février.* — M. le Président donne lecture de l'adresse au Saint-Père, qui est signée par tous les membres présents. Elle sera remise à la nonciature pour être envoyée à Rome.

Le programme de la séance du 3 mars, à laquelle seront convoqués tous les membres de la Société présents à Paris, est arrêté définitivement ainsi qu'il suit :

1. Esthétique naturelle et divine (M. Laverdant).

2. Iconographie de S. Jean l'Évangéliste (R. P. Martinov).

3. Le drame religieux et les Mystères au Moyen-Age (R. P. Germer-Durand).

4. Des formes hiératiques de l'art musical (M. Félix Clément).

Séance générale du 3 *mars.* — La parole est donnée à M. Laverdant sur l'esthétique naturelle et divine.

Après une vue générale sur l'économie du Christianisme. M. Laverdant met en parallèle l'esthétique naturelle des Grecs et l'esthétique surnaturelle et divine de l'Eglise, qui s'est manifestée dans les œuvres d'art religieux depuis l'époque des Catacombes jusqu'au XVIe siècle. A partir de la Renaissance, le retour à l'esthétique purement naturelle engendre une série d'erreurs. Analysant les doctrines des philosophes modernes sur l'esthétique, M. Laverdant constate l'existence de deux écoles principales :

1° Le *rationalisme*, sorti de l'idéalisme abstrait, qui attribue toute l'esthétique à la raison, à l'entendement ;

2° Le *réalisme*, qui attribue tout aux sens, à la sensation.

Ces deux erreurs sont la conséquence d'une notion incomplète de l'homme, chez qui l'entendement et la sensation sont unies intimement à la volonté pour constituer l'unité personnelle. Le cœur manque à l'une et à l'autre théorie. M. Laverdant montre la première de ces deux erreurs, le rationalisme, dans les écrits de Cousin. L'étude de la seconde fera l'objet d'une prochaine lecture.

Après quelques observations échangées sur ce sujet, la parole est donnée au R. P. Martinov pour entretenir la Société de l'iconographie de S. Jean.

Après avoir dit combien il serait désirable d'avoir un travail consacré à l'iconographie du saint patron de la Société et indiqué l'excellence du Saint, comme aussi l'abondance du sujet à traiter, le R. Père trace le plan du travail projeté, dont voici les points les plus saillants :

Il faudrait d'abord avoir en vue les sources à consulter, et, s'il était possible, se munir d'un travail préparatoire sur l'*Ecclesiologie* de S. Jean, c'est-à-dire sur les églises consacrées sous son nom, et sur sa bibliographie.

Ensuite on traiterait de la caractéristique générale du Saint, ou des types principaux de l'Orient et de l'Occident, en employant la méthode comparée. Descendant dans les détails, on exposerait les attributs affectés

au saint Apôtre, tels que la chaudière et la coupe, l'aigle et la perdrix, les coupoles, la fosse, etc.

Après cela on étudierait la tradition iconographique de S. Jean, considérée dans les circonstances principales de sa vie : à la Cène, au pied de la croix, dans son martyre à la Porte Latine, en exil, dans son trépas, enfin dans le ciel ou plutôt au jugement dernier.

Le R. P. Martinov a passé en revue chacun de ses points, tenant constamment compte des traditions de l'art oriental. Il a terminé en priant les membres de la Société de vouloir bien prêter leur concours, afin qu'on puisse obtenir des résultats qui fassent honneur à la Société et au Saint qu'elle se glorifie d'avoir pour protecteur.

Plusieurs observations sont échangées à propos des représentations de S. Jean avec les instruments de supplice : la cuve d'huile bouillante et la coupe empoisonnée.

La parole est donnée ensuite au R. P. Germer-Durand sur le drame religieux et les *Mystères*.

Le R. Père dit que l'art dramatique n'est point rejeté par l'Église, car il s'est développé au Moyen-Age d'abord dans la liturgie, puis à côté de la liturgie, qu'il s'est affranchi et comme sécularisé au XVe siècle. Mais, même à cette époque, il est resté, dans ses plus importantes manifestations, profondément empreint de la doctrine catholique. C'est une forme de l'enseignement religieux du peuple, c'est la théologie vulgarisée.

Dans les études et publications faites jusqu'à ce jour sur les *Mystères*, on a considéré plutôt le côté littéraire que le côté religieux, et ce point de vue exclusif a attiré sur les *Mystères*, surtout dans leur dernière forme, des reproches exagérés. Sans doute il y a eu des abus, des œuvres malsaines, mais en faisant la part du feu et en s'attachant uniquement aux drames sérieusement traités, on trouve tout un cycle dramatique comprenant l'Ancien et le Nouveau Testament, commençant à la chute originelle et se terminant par la réhabilitation de l'humanité dans le glorieux mystère de l'Assomption de la T.-S. Vierge.

Le R. P. s'arrête plus particulièrement sur ce dernier drame, qui est rempli d'enseignements et d'édification pour le peuple chrétien. La pensée générale, celle qui ressort plus nettement de l'ensemble, c'est le rôle d'intercession toute-puissante que la T.-S. Vierge remplit au ciel. Plusieurs épisodes amènent, sous une forme dialoguée et très animée, des exposés de doctrine sur la primauté de S. Pierre, sur les raisons théologiques de l'Assomption corporelle de Marie, etc.

Ce mystère, ainsi que plusieurs autres, a été imprimé à Paris au commencement du XVIe siècle. Il y en a un exemplaire à la bibliothèque na-

tionale. Il est à souhaiter que ces œuvres soient rééditées et mieux appréciées. Il en sortirait sans doute des inspirations heureuses pour la régénération des œuvres dramatiques. Des essais récents ont prouvé que les réprésentations des Mystères étaient très bien acceptées dans les réunions chrétiennes.

L'heure avancée ne permet pas d'aborder la quatrième question mise à l'ordre du jour.

Le R. P. GERMER-DURAND,
Secrétaire de la Société de Saint-Jean.

Commission de l'art chrétien.

Une assemblée générale des catholiques a eu lieu à Paris les 15, 16, 17, 18 et 19 avril dernier, sous la présidence d'honneur de S. Em. le Cardinal-Archevêque de Paris.

La Commission de l'art chrétien, présidée par M. le duc de Brissac, comptait parmi ses membres plusieurs sociétaires, le R. P. Germer-Durand, Edmond Monnier, Villers de Berthen, Depelchin, Laverdant, Babeur, Descottes, Félix Clément, et MM. Ratel (de Tours), Vrau et Champeaux (de Lille), le comte d'Alvimare de Feuquières (de Dreux), Charles de Croze, etc.

Le programme des questions soumises à l'étude était ainsi rédigé :

1° Nécessité de fonder des chaires d'esthétique dans les Universités catholiques, en présence des tendances matérialistes de l'enseignement des beaux-arts.

2° De l'emploi de la mosaïque dans la décoration des églises.

3° Rechercher les moyens de pourvoir à la conservation et à la reproduction des chefs-d'œuvre de peinture à fresque exécutés pendant les trois siècles qui ont précédé la Renaissance, et qui sont détériorés de plus en plus par l'action du temps, afin de contribuer à l'enseignement de l'art chrétien, au développement des études des artistes et à la propagation des types et des meilleures compositions des maîtres de l'époque préraphaélique.

4° Etudier les causes du peu d'influence de la musique sacrée sur les mœurs et les goûts du public. — Les développements excessifs de la musique dramatique, actuellement la seule favorisée, n'ont-ils pas contribué à détourner les esprits des formes graves de l'Art musical et fait perdre de vue le but principal de la musique, qui est la louange de Dieu ?

Après avoir entendu la lecture des travaux préparés sur ces diverses questions et délibéré sur chacune d'elles dans plusieurs séances, la Commission de l'art chrétien a formulé des vœux qui ont été lus, par M. le duc de Brissac, à la séance générale du 19 avril, avec le rapport suivant :

« La Commission de l'art chrétien ne vous tiendra pas longtemps. Elle a ce sentiment que, dans les temps où nous sommes, ce qui fait l'objet de ses travaux n'apparaît pas à tous, peut-être, comme d'une application immédiate, ou comme ayant trait aux préoccupations du moment.

« Ne faut-il pas cependant marcher malgré les épines du chemin, avec foi dans l'avenir ? D'ailleurs ne sont-ce pas aussi des questions d'enseignement que nous traitons ?

« Vous trouverez peut-être, je le crains encore, que nous nous répétons sur certains points. Nous invoquerons pour notre défense, et ce n'est pas ici qu'on nous le reprochera, ces paroles : *Petite et dabitur vobis ; pulsate et aperietur vobis.*

« Avant de passer à l'énoncé de nos vœux, je dois vous dire que la Société de Saint-Jean a, tout dernièrement, ouvert un concours pour un carton représentant la sainte Vierge au pied de la croix, *Stabat Mater.*

« Les cartons qui ont été déposés suivant les indications du programme dans les trois premiers jours de la semaine sainte, sont, en ce moment, exposés, et le seront toute la semaine prochaine de midi à cinq heures.

« Nous aurions voulu obtenir, comme précédemment, une salle à l'École des Beaux-Arts ; nous ne l'avons pas pu, et nous avons dû recourir à l'obligeance d'un de nos collègues qui a bien voulu mettre un local à notre disposition. Ces cartons sont donc, boulevard d'Enfer prolongé, n° 6.

« A ce concours, MM. Müller, Bonnassieux, le vicomte Henri de Laborde, ont bien voulu donner leur sanction en s'adjoignant à quelques membres de la Société de Saint-Jean pour former le jury.

« Nous pouvons encore vous donner un détail qui se rattache, en un certain sens, à un des vœux que nous allons vous exprimer. Nous savons que, dans des quartiers loin de celui où nous sommes réunis, des conférences sur l'art ont été faites devant un public qui vient là chercher des notions utiles aux travaux de toutes sortes dont il s'occupe.

« Nous savons aussi que, dans les moments où, en présence des merveilles de l'art, quelques mots venaient élever les pensées vers le Créateur de qui émane toute inspiration, il y avait dans l'auditoire sympathies et applaudissements.

Voici les vœux adoptés par la Commission :

PREMIER VŒU.— La Commission de l'art chrétien, considérant que, si l'art peut et doit s'appliquer à la représentation de tout ce qui nous occupe dans l'habitude de la vie ou fait l'objet de nos affections, il a particulièrement pour objet de nous élever par les choses visibles à la connaissance des choses invisibles et qu'il est trop souvent détourné de son but par l'atteinte portée aux croyances religieuses, par l'absence de la foi en un mot;

Considérant qu'il importe de réagir contre les tendances matérialistes de l'enseignement des beaux-arts, et que telle est déjà la pensée de bon nombre d'artistes,

Emet le vœu :

Que l'enseignement de l'esthétique soit organisé dans les universités catholiques au moyen de cours spéciaux ou de conférences.

DEUXIEME VŒU. — La Commission de l'art chrétien, soucieuse de raviver dans l'art une de ses manifestations les plus brillantes, offrant un caractère absolu de durée et d'inaltérabilité ;

Emet le vœu :

Que des ateliers de peintres mosaïstes soient fondés en France afin de contribuer à la décoration des églises dont le style comporterait l'usage des mosaïques et de reproduire par ce procédé les œuvres d'art chrétien des grands maîtres, remédiant ainsi aux inconvénients du climat qui altère si rapidement les peintures à fresque.

TROISIÈME VŒU. — La Commission de l'art chrétien, considérant qu'il importe de pourvoir à la conservation des chefs-d'œuvre de peinture qui s'altèrent par l'action du temps, afin que les artistes puissent profiter des travaux de leurs devanciers et s'inspirer du sentiment religieux manifesté dans leurs ouvrages.

Emet le vœu :

Qu'on encourage les divers procédés au moyen desquels les anciennes fresques peuvent être préservées, et que l'on veille à la reproduction de ces anciennes peintures :

1° Par le dessin et la gravure ;

2° Par la photographie ;

3° Dans une certaine mesure, par exemple en ce qui concerne les arts décoratifs, par la chromolithographie.

QUATRIÈME VŒU. — La Commission de l'art chrétien, après avoir étudié les causes du peu d'influence sur les sentiments religieux des fidèles de la musique sacrée exécutée dans les églises, est d'avis que ce résultat doit être attribué à la confusion des genres, à la prédominance de l'élément dramatique dans les compositions. En conséquence, la Commission

Emet le vœu :

Que les instructions données par NN. SS. les évêques sur le chant ecclésiastique et l'usage de la musique sacrée soient remises en lumière et, s'il y a lieu, publiées de nouveau, afin que les compositeurs et les maîtres de chapelle s'inspirent des principes d'esthétique chrétienne qui y sont formulés.

En ce qui concerne l'exécution du plain-chant, la Commission, constatant également l'abandon dans lequel il est tombé, à ce point qu'il n'occupe plus qu'une place restreinte dans les offices *pro populo*, attribue cet abandon, entre autres causes, au caractère défectueux de l'accompagnement qui a prévalu depuis plusieurs années, lequel brise les périodes, supprime es cadences et la ponctuation, et rend la mélopée inintelligible.

La Commission ne peut qu'appeler l'attention sur cette question spéciale de l'accompagnement du plain-chant, pensant, toutefois, que le meilleur de tous sera celui qui favorisera le plus le chant collectif.

Comme complément de ce qu'elle avait dit déjà l'année dernière, la Commission émet, en outre, le vœu que le plain-chant collectif soit organisé dans les paroisses de campagne, de manière à ce que la célébration et la pompe des offices religieux puissent, en tous cas, être assurées.

Ces vœux ont été adoptés et vivement applaudis.

Sur l'invitation qui lui a été faite par plusieurs membres de donner son avis sur les questions du programme, M. Félix Clément a soumis à la Commission les réflexions suivantes dont le Conseil de la Société de St-Jean a décidé l'impression dans le Bulletin :

1re QUESTION. — *Nécessité de fonder des chaires d'esthétique, etc.* — Ce n'est pas seulement dans un intérêt religieux et social qu'il a été reconnu nécessaire d'élever autel contre autel sur le terrain des beaux-arts ; c'est au point de vue de la virtualité artistique que l'esthétique chrétienne doit être professée, soit dans les Universités catholiques, soit ailleurs.

La religion, la société, l'art lui-même sont plus que menacés par l'invasion de doctrines funestes qui, sous les noms de naturalisme, de réalisme, d'écoles impressionistes ou indépendantes, nient effrontément les droits de la pensée, la suprématie de l'intelligence sur les organes, la hiérarchie dans l'ordre des facultés de l'homme, la supériorité de la composition sur l'exécution matérielle, enfin se mettent en révolte contre la pensée même de la création, laquelle a eu pour objet de nous élever par les choses visibles à la connaissance des choses invisibles.

Comment l'artiste pourra-t-il traiter convenablement un sujet religieux, coopérer dignement à la décoration de nos églises, si, uniquement pré-

occupé de la forme et du coloris, des effets de la lumière sur les corps, il demeure et se proclame même étranger à toute croyance, indifférent au sujet; si le sens de la composition religieuse lui échappe, s'il l'altère même systématiquement?

Chez tous les peuples, les arts ont eu une origine sacrée et ont été l'expression des croyances admises. Même dans les égarements les plus monstrueux des mœurs et de la raison, on constate des idées de respect, de vénération pour la divinité. Et l'on voudrait tarir cette sève déposée dans l'âme humaine, et assimiler l'action de l'artiste à la reproduction de l'objet créé sans le rattacher au monde moral!

Tous les hommes religieux doivent comprendre la nécessité de maintenir dans l'exercice des beaux-arts le principe spiritualiste, et exiger que l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique coopèrent à la manifestation des sentiments d'un peuple chrétien. L'aspect d'un édifice, d'une statue, d'un tableau, ne doit pas être pour les sens un objet d'étonnement ou de curiosité, pas plus que l'emploi des sons et des instruments ne doit produire une commotion purement nerveuse et physique; mais tout dans une église doit porter le cachet de la vérité catholique, car c'est là surtout qu'a lieu l'éducation des âmes par les beaux-arts. Comme l'a dit notre grand abbé Suger : *Mens hebes ad verum per materialia surgit.*

La société n'est pas moins intéressée à la conservation du principe idéal dans la pratique des arts que l'ordre religieux proprement dit. Toute législation a pour bases la morale et le droit. Or, il suffit d'ouvrir les yeux pour voir que la mission perpétuelle du grand art a été la sanction de la morale et du droit tels qu'on les comprenait ou qu'on voulait les comprendre. Depuis l'Autel des douze dieux chez les Grecs jusqu'aux bas-reliefs des Arcs-de-triomphe et de la Colonne Trajane chez les Romains, le grand art a été l'auxiliaire des pouvoirs publics, l'une des manifestations les plus éclatantes de la religion nationale et de la puissance souveraine.

Sa mission a été bien autrement digne et féconde après la prédication de l'Evangile, dans la vie sociale. Associés à toutes les vertus, stigmatisant les crimes, perpétuant les traits d'héroïsme, transmettant les images des grands hommes, parlant aux enfants et aux pauvres le langage familier de l'anecdote et de la légende, entretenant par le portrait les affections familiales, les arts n'ont jamais été admis à jouer le rôle inconscient et indifférent qu'on veut leur imposer et que les véritables artistes repoussent comme une outrageante servitude.

La virtualité des artistes, c'est-à-dire leur puissance de produire des œuvres supérieures, est compromise par l'excès du naturalisme et le silence de l'âme que semblent leur prôner les protagonistes des nouvelles écoles.

En architecture, une sorte de *pandæmonium* est considéré comme un objectif à atteindre, où le luxe de motifs empruntés à tous les genres, à toutes les époques et à tous les pays tient lieu d'une belle ordonnance, logique et fortement conçue, d'où résulte un art babylonien qui parle aux yeux à la manière d'un kaléidoscope; en sculpture, la figure nue, dans des poses plus ou moins lascives, est à peu près le seul effort de composition que les artistes sont appelés à faire. S'il s'agit de grouper deux figures, leur génie y est si mal préparé qu'ils échouent le plus souvent. Le bas-relief dans lequel la faculté de composer est indispensable est à peu près abandonné.

Quant à la peinture, il suffit de visiter les expositions pour constater l'absence de la grande peinture d'histoire, la défaillance presque totale de nos artistes les plus renommés lorsqu'ils ont à traiter une grande composition religieuse, et, ce qu'il y a de plus caractéristique, la rareté des têtes d'expression, le peu d'intérêt que les artistes attachent a peindre les sentiments multiples qui peuvent donner de l'animation à la physionomie humaine.

Dans une autre séance, on pourra étendre ce défaut de virtualité à l'art musical contemporain qui, lui aussi, compte ses compositeurs ou plutôt ses mécaniciens réalistes et impressionnistes.

Rechercher les causes de la stérilité d'idées qu'on doit déplorer au milieu d'une opulence décevante, d'une prodigalité d'exhibitions qu'on n'avait jamais vue dans notre pays, c'est là un devoir pour le moraliste, le philosophe, le critique d'art. Mais il importe surtout de lutter sur le terrain même occupé exclusivement jusqu'à ce jour par nos adversaires qui se sont emparés des arts pour les déchristianiser dans toutes leurs applications et pour les rendre complices d'une dépravation générale du goût et de leur aversion pour le principe immatériel, surnaturel, vivant au cœur de l'homme créé à l'image de Dieu et qui seul peut aussi lui faire créer des œuvres d'art dignes de son origine et de ses destinées.

2e Question. — *De l'emploi de la mosaïque, etc.* — La mosaïque est la peinture monumentale par excellence puisqu'elle peut durer autant que le monument lui-même.

Dans la Bible, il est fait mention des mosaïques qui décoraient le palais d'Assuérus et qui offraient des figures variées en porphyre et en marbre blanc.

Les Grecs et les Romains ont employé la mosaïque et Pline vante ce qu'il appelle *Genus pavimenti Græcanici*.

Le pavage en mosaïque représentant l'Iliade, exécuté par l'ordre de Hiéron de Syracuse témoigne de l'intérêt qu'on attachait dans l'antiquité à cette forme lapidaire donnée à l'art du dessin et de la peinture.

Nous savons que Rome, Pompéi et Herculanum ont recueilli les plus belles mosaïques : les musées en sont remplis.

On en a trouvé en Espagne, en France, à Nîmes, à Orange, à Fréjus. partout dans le midi des Gaules.

Sous les premiers empereurs, les mosaïstes employaient des pierres précieuses, les turquoises, les émeraudes, les agates, les cornalines, les onyx, les sardoines. Mais ces matériaux ne pouvaient suffire à la grande fabrication des mosaïques des peintures de l'art byzantin. Ce fut alors, à partir de Constantin, qu'on eut recours aux pâtes de verre.

Cette industrie fut encouragée d'une manière bien remarquable par les empereurs et les évêques chrétiens. Ceux qui s'y livraient étaient exemptés des services publics par Théodose. Qu'on remarque l'importance de ces travaux de décoration ; il faut ordinairement de 4 à 5,000 petits cubes de verre pour 1 mètre carré. On combinait aussi les cubes de marbre avec les cubes de verre (à Constantinople, Sainte-Sophie ; à Rome, Sainte-Agnès, Saint-Paul-hors-les-murs ; à Ravenne, Saint-Vital ; à Venise, Saint-Marc, etc.).

L'abbé Suger encouragea l'art de la mosaïque et fit exécuter des peintures en ce genre à St-Denis. Il en existe encore des fragments.

Les pavages de diverses cathédrales sont trop connus pour nous y arrêter.

Mais s'il s'agit, non pas de pavage, mais de revêtement et de mosaïques de tableaux, la question du développement de cet art devient bien plus intéressante.

Ce fut un des pontifes les plus savants, Clément VIII, qui fit décorer au XVII[e] siècle la coupole de St-Pierre de mosaïques par Zucchi et Rosetti. Les pendentifs furent exécutés par Calandro.

Au XVIII[e] siècle, une école de mosaïstes fut fondée à Rome et dirigée par Jean Christoforis. Elle fut célèbre, et on lui doit l'exécution des grands tableaux reproduisant les toiles des plus célèbres artistes.

Si les matériaux précieux, tels que le jaspe, la serpentine, la calcédoine, la malachite sont rares dans notre pays, nous possédons une grande quantité de pierres dont cette industrie n'a pas encore tiré tout le parti possible, et d'ailleurs ce qui était une industrie localisée est devenu d'un usage presque universel depuis la facilité donnée aux transports.

Louis XIV encouragea l'art du mosaïste et les artistes des Gobelins exécutèrent des travaux importants.

Napoléon I[er], en 1808, fit installer Belloni de Florence à Paris et ordonna la fondation d'une école de mosaïstes. — On peut voir un produit de cette école dans la salle de Melpomène au Louvre.

En 1823, elle cessa d'exister, puis renaquit de ses cendres en 1829 sous la direction de Ciuli, romain.

Nous pensons qu'il y a un intérêt tout particulier à relever cet art de la mosaïque et à l'employer à la décoration de nos églises, soit pour l'ornementation et le revêtement des coupoles, des pendentifs et des murailles, soit pour la reproduction et la perpétuité des chefs-d'œuvre de l'art chrétien, dont la composition sera, par ce moyen, exposée aux regards du public et, sans craindre l'action immédiate du temps, transmettra un enseignement durable, conformément à la pensée exprimée il y a déjà douze siècles par S. Grégoire le Grand :

Idcirco pictura in ecclesiis adhibetur, et in parietibus videndo legant quæ legere in codicibus non valent.

« Il faut qu'on puisse lire sur les murailles des églises ce qu'il n'est pas donné à tous de pouvoir lire dans les livres. »

3ᵉ QUESTION. — *Rechercher les moyens de pourvoir à la conservation, etc.* — Je n'ai rien à ajouter ici à ce qui a été dit sur cette question et au résumé que M. le duc de Brissac a bien voulu faire de la discussion.

4ᵉ QUESTION. — *Etudier les causes du peu d'influence de la musique sacrée, etc.* — Un des symptômes du mal moral contre lequel nous cherchons à lutter ici est certainement l'insouciance avec laquelle on traite généralement (et je ne sais si on doit excepter beaucoup d'esprits réputés sérieux) un art aussi immatériel et, par cela même, aussi puissant que l'art musical.

C'est peut-être faute d'envisager le but de la musique sacrée, de songer suffisamment à la sainteté du lieu où on l'exécute, d'apprécier quels sentiments doivent animer ceux qui la composent ou la chantent, de penser à Celui à qui elle s'adresse, qu'on s'entend si peu et si mal sur cette question, tandis qu'un raisonnement bien conduit peut amener les esprits à tomber d'accord.

Mais il y faut mettre un peu d'effort ; car notre nature humaine est si rebelle, que l'usage même de l'harmonie produit entre les musiciens les dissonnances les plus récalcitrantes.

Tout d'abord quel est l'objet de la musique sacrée ? la prière et la louange de Dieu.

Or, quelle est l'attitude physique la plus ordinaire de l'homme qui prie ? Il suspend sa marche ; il arrête ses mouvements; en fléchissant le genou, il semble s'immobiliser pour que l'âme soit tout entière à l'acte qu'il veut accomplir et n'en soit pas distraite par des gestes trop actifs. Il y a dans cette génuflexion l'hommage d'une soumission absolue ; les regards s'élèvent vers le ciel, s'abaissent vers la terre ou se ferment par un sentiment de componction et de méditation intérieure.

Si la prière ou la louange a un caractère collectif dans de grandes assemblées, le chrétien se tient debout, mais toujours dans l'immobilité et dans un maintien grave.

C'est dans ces conditions physiques et plastiques qu'un art musical spécial et adéquate se dégage et vient ajouter dans un langage qui lui est propre des formules mélodieuses, sonores, expressives, qui rendent la prière plus touchante, la louange plus retentissante, la proclamation de la foi plus éclatante.

Pour être hiératiques, les formes de l'art musical doivent, lorsqu'elles sont associées à un culte public, participer dans une certaine mesure à l'invariabilité des dogmes.

Donc elles doivent être préservées des influences de la fantaisie et de la mode.

Elles doivent être claires, parce que la nouvelle Loi doit être comprise de tous puisqu'elle s'impose à tous, puisque l'antre de la Sybille est fermé, que les trépieds des oracles ont été renversés, que la lumière a été rendue au monde. Donc toute complication qui ne peut plaire qu'à ceux qui sont initiés aux savantes combinaisons de la fugue et du contre-point doit être évitée. Les formes de l'art musical religieux doivent convenir au grand nombre, avoir le caractère catholique, universel. Donc, si le style et les procédés sont tels qu'ils ne conviennent qu'à une nation, à une corporation, à une école ; s'ils sont systématiques et comme rivés à un idiôme ; si, par exemple, ils ne sont pas en harmonie avec nos traditions latines, ils ne peuvent favoriser la propagation de la vérité catholique. La musique sacrée est indissolublement liée à la langue traditionnelle de l'Eglise, au fond et à la forme du *Credo* catholique.

Pour être hiératique, le chant doit être impersonnel. Donc tout effort individuel de virtuosité nuit à l'effet au lieu de le produire.

Quelque simples que fussent les chants dans les premiers siècles, les chanteurs pouvaient y déployer leurs belles voix et leur talent, puisque, en Afrique même, saint Augustin se reprochait de faire plus d'attention à la beauté de la musique qu'au sens des paroles : « Cum mihi accidit, ut nos amplius cantus quam res quæ canitur, moveat, pœnaliter me peccare confiteor, et tunc mallem non audire cantantem. »

« Si les hommes les plus savants, les historiens les plus judicieux, les philosophes les plus sages de l'antiquité, n'ont pas été de grands imposteurs; s'ils ne s'étaient pas donné le mot pour tromper la postérité, et la tromper sans intérêt, il paraît certain que la musique ancienne était infiniment supérieure à celle de notre époque. » (Herland, *Nomothésie musicale.*)

C'est à la suppression de la plupart des modes antiques et à la prédo-

minance des effets produits par la simultanéité des sons qu'est due l'infériorité relative de la musique moderne. J.-J. Rousseau la constatait de son temps en ces termes : « La musique est déchue aujourd'hui de ce degré de puissance et de majesté qu'elle avait autrefois, au point de nous faire douter de la vérité des merveilles qu'elle opérait. »

En étudiant l'origine des modes grégoriens, je crois avoir trouvé certains principes généraux et fort simples d'où leurs propriétés découlent naturellement.

Je procède du grave à l'aigu :

1° Si une mélodie se compose de sons graves, si elle procède par intervalles de seconde majeure et de tierce mineure, si les demi-tons y sont rares, si les degrés conjoints ne dépassent pas l'intervalle de quarte, cette mélodie conviendra aux sujets tristes et aux idées les plus sérieuses. Tel est le deuxième mode. Vous n'avez qu'à vous rappeler le chant du *Libera*, du *Dies iræ*, du *Domine non secundum*, des Traits.

2° Si une mélodie composée de sons moins graves, quoique toujours dans les cordes basses de la voix humaine, offre de fréquentes successions de quintes, elle aura un caractère grave sans tristesse, sérieux, plutôt soennel qu'austère. Tel est le premier mode, dont l'échelle tonale a sa quinte au grave. Je citerai le *Gaudeamus*, le *Salve Regina ;* la Messe de Dumont a été écrite sur ce mode.

3° Le troisième mode a une échelle moins grave encore ; elle occupe le *medium* de la voix ; il y est fait un usage fréquent des demi-tons.

Il est approprié particulièrement à des pensées et à des sentiments plutôt doux que sévères, aux sujets qui réclament l'onction et un recueillement pieux, l'adoration et le respect plutôt que l'amour. Par exemple, l'hymne *Pange lingua* d'où est tirée la strophe *Tantum ergo Sacramentum, veneremur cernui.*

4° Le quatrième mode a les mêmes qualités que le précédent. La quarte inférieure rend son expression plus mâle et plus forte, tandis que l'emploi fréquent des deux demi-tons y ajoute plus de douceur et d'onction. Il a fourni avec le troisième mode les formules du *Te Deum.*

5° Nous arrivons à l'échelle de la voix de ténor. Les chants composés dans le cinquième mode participent de la grâce et du registre agréable de cette voix. Si le demi-ton y est rarement employé, ce chant a de l'énergie et exprime des sentiments joyeux et triomphants. — *Iste Confessor*, *Festivis resonent*, *Christe sanctorum, Deus angelorum*, *Lætare.*

6° Le sixième mode convient surtout à la prière à cause de l'abaissement de sa quarte, de la fréquence des demi-tons, ce qui lui donne un caractère doux et pieux. — *Ave verum, Inviolata*, *Ave Regina*, *Homo qui-*

dam. Il a été le plus apprécié pendant le XIII[e] siècle, avec le septième mode.

7° Dans le septième mode, la progression de quinte *sol ré*, la plus élevée du système grégorien, rend l'expression sonore, forte, éclatante. Cette quinte est suivie d'une seconde majeure qui augmente encore l'effet hardi de l'intonation.

Il est magnifique pour l'affirmation de la foi, pour les récits de l'histoire, pour le chant des grandes assemblées ; je citerai sans choisir, l'Introït *Viri Galilæi, quid admiramini,* de l'Ascension ; *Factus est repente de cœlo sonus* de la Pentecôte ; la séquence *Lauda Sion* ou *Laudes crucis,* qui lui a servi de modèle.

8° Enfin, en abaissant d'une quarte ce mode admirable, on a obtenu une échelle très mélodieuse dont l'expression modérée et calme convient à tous les sujets et produit une mélopée rapide et coulante, ni trop mélodique, ni rude, ni languissante : *Veni Creator*, *Verbum supernum*, *Spiritus Domini.*

J'ai étudié en musicien et sur le vif les causes réelles et positives des effets longtemps signalés, mais pas encore expliqués, je crois, des différents modes grecs et grégoriens. Ces effets ont été exprimés pendant le cours du Moyen-Age avec une sûreté de jugement qui fait l'éloge des musiciens de ce temps et celui de cette musique expressive et variée : *Primus gravis, secundus tristis*, *tertius mysticus*, *quartus harmonicus*, *quintus lætus*, *sextus devotus*, *septimus angelicus*, *octavus perfectus.*

Voilà pour l'intonation.

Il me resterait à vous parler du rhythme, lequel peut modifier, détruire ou seconder les effets de l'intonation.

La régularité ou symétrie du rhythme excite au mouvement, et plus cette régularité est rendue sensible par la brièveté et la fréquence de la mesure, plus cette excitation est grande. C'est ainsi qu'une mesure lente à 4 temps ne provoque guère chez l'auditeur qu'un mouvement intérieur peu sensible, tandis qu'une mesure vive à 2 temps excite à la marche, à la danse, ou tout au moins à quelque mouvement de la tête, de la main ou du pied. Une mesure rapide à 3 temps invite à la valse.

La variété dans le rhythme, au contraire, éveille l'attention sans produire ces effets intérieurs.

Les différentes valeurs des sons se succédant irrégulièrement, produisent des mesures et des fragments de mesures dont les influences se neutralisent mutuellement.

Vous voyez, je crois, clairement en quoi la régularité du rhythme ne peut convenir au plain-chant, et avec quelle modération elle doit être employée pour convenir à la musique religieuse.

Si les phrases magnifiques et séculaires de la mélopée liturgique nous impressionnent, quoique la plupart du temps, elles soient débitées sans goût par des organes insuffisants, et souvent inintelligents, quel effet ne produiraient-elles pas, chantées avec expression par un ensemble de belles voix exercées dans l'art du chant.

Nous sommes en possession d'un art musical d'une puissance incomparable; servons-nous en donc pour réunir dans une même formule de foi les esprits et les cœurs!

Tout au contraire, les messes en musique se multiplient, les concerts soi-disant religieux remplacent les chants liturgiques et, quoiqu'on parle souvent du chant grégorien, jamais on n'a entendu si peu de plain-chant dans les églises.

La confusion des genres est la véritable cause du peu d'influence de la musique sacrée moderne sur les sentiments religieux des auditeurs.

Le divin Créateur a disposé toutes choses avec ordre et mesure. C'est l'homme qui dérange cet harmonieux ensemble. La beauté, la bonté, l'heureuse influence des arts consistent dans le judicieux emploi qu'on fait de leurs éléments et de leur parfaite convenance avec des objets bien déterminés. Ces objets peuvent être très variés selon les facultés et les situations de l'âme; mais ils doivent toujours être honnêtes.

C'est en sortant de ce programme que le mal commence. L'art en lui-même est innocent; c'est l'homme seul qui est coupable.

Chaque chose a sa place; c'est une vérité bien vulgaire et dont la mise en pratique est bien méconnue de nos jours. Un grand pas sera fait lorsque nous laisserons la musique dramatique au théâtre, la symphonie aux concerts, la fantaisie et la sonate au salon, la contredanse aux bals, la musique militaire à la parade, gardant pour les églises le plain-chant et les œuvres musicales qui, conçues dans le même esprit que lui, en offriront les principaux caractères et pourront concourir aux mêmes résultats.

On peut faire un bon usage de tous les rhythmes, de toutes les combinaisons des sons et des accords. La tristesse est, comme la faim, une mauvaise conseillère, et une musique vive, brillante qui amènera la gaieté, peut, dans un moment donné, en conjurer les effets. Une mélodie, d'un tout autre caractère, peut réveiller la sensibilité, attendrir un cœur dur, orgueilleux, égoïste. Une harmonie pénétrante pourra devenir un excellent remède pour certaines maladies de l'âme, et peut-on l'accuser si elle fait verser une larme à des yeux qui ne pleurent jamais? Il n'est pas jusqu'aux refrains joyeux des chansons qui n'aient dans certaines circonstances une utilité morale; les rondes enfantines et les danses honnêtes

n'ont jamais été considérées comme incompatibles avec la vie chrétienne. Quant à cette musique rêveuse et mélancolique de l'Allemagne, elle semble écarter les voiles mystérieux qui dérobent à un peuple enclin au matérialisme les beautés du monde spirituel, et elle lui ouvre une vue sur les espaces infinis du ciel.

Chaque peuple a une musique où se reflètent ses mœurs ou ses aspirations. On peut la lui laisser sans porter atteinte à l'unité catholique. Mais, comme il n'y a qu'une foi et un baptême, il convient qu'il y ait une unité de caractère dans les formules d'adoration et de prière.

Attachons-nous d'abord au plain-chant sous sa forme la plus autorisée, sa forme traditionnelle ; quant à la musique, n'introduisons dans les églises que celle qui, par un caractère grave, soutenu, solennel, sans emphase et sans bruit, suave sans mollesse, traitera respectueusement les textes sacrés et ne déparera pas la dignité du culte catholique.

Je termine en corroborant ce qui précède par les paroles suivantes, tirées de l'Instruction pastorale de Mgr Parisis sur le chant de l'Eglise : « Pour conserver au chant ecclésiastique, dit-il, son véritable caractère, voici d'abord un axiome qu'il faut se rappeler avant tout : le chant pour les paroles, et non pas les paroles pour le chant. Ce principe n'est pas celui de la musique mondaine, dans laquelle les paroles ne sont souvent que l'accessoire inaperçu et l'auxiliaire insignifiant des sons...

« Le chant propre à l'Église doit occuper sans distraire ; il doit passer comme inaperçu par les sens, pour s'emparer uniquement de l'âme, et lui procurer à la fois une pieuse délectation et un doux recueillement. Un chant qui ne présente pas ces caractères n'est point fait pour la gravité, pour la sainteté, pour la majesté de notre culte. Une harmonie qui jette l'âme au dehors plutôt que de la porter à se replier en elle-même, qui lui suscite des préoccupations frivoles et des agitations profanes, plutôt que de la disposer au calme des considérations spirituelles et des sentiments religieux, une telle harmonie ne peut évidemment être ni l'organe, ni le symbole, ni l'auxiliaire de la prière publique. En vain dira-t-on que c'est l'œuvre du plus grand maître, que c'est une composition savante ou sublime ; elle peut être tout cela pour le monde, elle n'est rien de cela pour l'Église. Et quand surtout cette musique mondaine, par sa vive cadence, ou par son caractère passionné, porte directement à des idées légères, à des satisfactions sensuelles, à des souvenirs dangereux, elle n'est pas seulement un contre-sens dans le temple, elle y est un scandale. » (1849, deuxième édition 1854.)

Voilà des règles précises ; c'est un enseignement donné par un pieux et docte prélat. On peut dire qu'il a porté des fruits ; car pendant une pé-

riode de vingt années, beaucoup de maîtrises ont été établies, des orgues restaurées, le plain-chant remis en honneur, des travaux considérables sur le chant liturgique exécutés et publiés; des compositions plus sérieuses ont succédé à celles qui avaient motivé les avertissements de l'épiscopat. Mais depuis, les formes de la musique dramatique ont peut-être plus qu'à toute autre époque, envahi les églises; l'accompagnement du plain-chant est devenu barbare, et le chant ecclésiastique subit le désordre d'idées qu'on constate dans la pratique de l'art musical lui-même.

Des réformes deviennent nécessaires. Cette Assemblée ne peut qu'émettre des vœux à cet égard. Les artistes chrétiens les attendent de son zèle et de ses lumières.

FÉLIX CLÉMENT,
Vice-Président de la Société de Saint-Jean.

Mémoire sur la deuxième question, rédigé par M. E. Monnier et lu dans la Commission de l'art chrétien.

La 7e Commission de l'Assemblée générale des catholiques, est invitée à donner son avis sur l'emploi de la mosaïque, dans la décoration des églises.

L'emploi de la mosaïque remonte à une haute antiquité. Les exemples les plus remarquables de ce mode décoratif se trouvent principalement dans les édifices de l'époque romane ou byzantine, ainsi que dans les basiliques constantiniennes.

Les surfaces pleines et massives de ces constructions se prêtent merveilleusement à ce genre d'ornementation. Le fond des coupoles resplendit à leur sommet, et de leur fond d'or semble se détacher la grande figure du Christ Sauveur. Au milieu de sa cour céleste, entouré de ses Apôtres, Notre-Seigneur étend sa main bénissante sur la foule des fidèles prosternés à ses pieds.

L'Italie avec ses cathédrales de Sienne et d'Orvieto, Rome avec ses basiliques, la Sicile avec son incomparable Montreale, la Grèce et le mont Athos, Constantinople et l'Asie-Mineure, avec ses innombrables coupoles, partout nous retrouvons les manifestations les plus splendides de la foi et du grand art chrétien.

Les églises de l'époque ogivale offrent peu de surfaces qui ne soient pas traversées par des piliers ou des membrures d'architecture.

Ces colonnes et ces nervures, qui soutiennent les voûtes, servent elles-mêmes à la décoration. Il n'y a donc pas lieu de rechercher là des spécimens de mosaïques. Les peintures murales qui s'y trouvent, n'ont d'autre fonction que de faire ressortir la beauté architecturale de ces édifices, et

d'en harmoniser les tons généraux. La décoration des églises, par la mosaïque, offre donc depuis la plus haute antiquité des exemples d'une beauté incontestable.

Elle est par sa nature et son mode d'exécution inaltérable.

Dans les monuments de l'époque romane ou byzantine, la mosaïque s'harmonise avec le caractère de l'architecture. Les façades de la cathédrale de Sienne et d'Orvieto, les frises de la basilique de Ravenne, ainsi que les coupoles des baptistères de cette vieille cité, dont l'antiquité remonte au moins au Ve siècle, sont un exemple frappant de cette conservation.

Les fonds, qui s'exécutent avec des feuilles de métal d'or, recouvertes de petits cubes de verre, sont inaltérables, et conservent un éclat incomparable. Les tons sont généralement durs; car le travail de la juxtaposition des cubes qui les produisent, ne peut donner lieu à des teintes fondues.

Ainsi donc, pour être à leur jour, non seulement les mosaïques ne doivent être vues que de loin ; mais ne doivent être considérées que de face. Elles ont un aspect métallique ; les rayons de la lumière glissent sur leur surface. Les fonds lumineux sur lesquels sont représentées les figures, ont souvent pour effet d'assombrir les tons généraux de ces têtes, comme il arrive d'ailleurs trop souvent pour les fonds d'or des peintures murales. Dans l'ensemble de l'architecture des édifices, cet effet disparaît et semble se perdre dans une harmonie mystique et toute surnaturelle.

La mosaïque d'ailleurs demande, de la part des ouvriers mosaïstes, des connaissances spéciales et une patience infatigable. La lenteur des opérations qui ont pour but le choix et la juxtaposition des petits cubes de verre de couleur est très considérable. Elle est accrue souvent par la difficulté de trouver sous la main des nuances variées et justes.

La sollicitude éclairée de nos Souverains Pontifes entretient à Rome, depuis bien longtemps, dans une des dépendances du Vatican, un important atelier de mosaïques.

Les ressources minimes du Saint-Père ne lui permettent pas de soutenir et de développer, comme il conviendrait, ces belles et précieuses traditions du grand art décoratif.

Le peu de succès des efforts qui ont été tentés jusqu'ici depuis longtemps, pour arriver à un résultat satisfaisant, dernièrement encore par le directeur général des Beaux-Arts, à propos du Grand-Opéra, en fondant un atelier spécial à Sèvres, et le prix exhorbitant que coûte l'exécution de ces sortes de travaux, nous portent à croire que la mosaïque sera de plus en plus rarement appliquée par nos architectes dans la décoration de nos églises.

Il faut se résigner à lui substituer, comme on le fait généralement partout, la peinture murale à fresque ou sur toile, ou un travail général de polychromie. En résumé, la décoration des églises par la mosaïque est l'objet de notre profonde admiration ; en Orient et en Occident, des spécimens de ce mode décoratif subsistent encore et semblent inaltérables. Mais les mosaïques ne conviennent qu'à la décoration des édifices de l'époque romane ou romano-byzantine, surtout pour les coupoles et les coupes absidales des basiliques.

Les peintures murales ou à fresque conviennent au contraire partout, et à toutes les églises, quel que soit leur style. Elles sont d'ailleurs d'une exécution facile et peu coûteuse. Elles s'adaptent à toutes les lignes architecturales et en font ressortir l'harmonie générale. Eclairées par des verrières simples et bien appropriées à leur construction, elles ajoutent à nos édifices religieux, à nos églises, à nos chapelles, un caractère complémentaire et religieux, qui appelle la prière et élève les âmes vers Celui de qui découle tout don parfait.

E. MONNIER,
Membre de la Société de Saint-Jean.

RÉSUMÉ de la délibération de la Commission sur la troisième question : *Rechercher les moyens de pourvoir à la conservation et à la reproduction des chefs-d'œuvre de peinture à fresque*, etc. par M. le duc de Brissac (14 avril).

Plusieurs membres s'entretiennent des photographies apportées à Paris par M. le chanoine Alessandri d'Assises et reproduisant les fresques de Giotto et d'autres maîtres.

M. Ratel donne des détails sur ces reproductions photographiques qu'il a vues à Assises même, exécutées par un artiste italien, dont il donnera le nom à la Commission. Ces reproductions sont très satisfaisantes, et il serait à désirer qu'on pût les répandre parmi les artistes. Les chromolithographes ont fait des efforts pour reproduire les anciennes fresques. On connaît les œuvres éditées par la Société d'Arundel, l'ouvrage sur les catacombes de M. Perret, dont M. Savinien Petit, notre confrère de la Société de Saint-Jean, était le collaborateur. Quelques critiques sont faites sur le coloris dont l'uniformité nuit à l'effet et à la fidélité de la reproduction.

On pense en définitive que c'est particulièrement le trait, la ligne qui doivent préoccuper les artistes dans ces compositions. M. Félix Clément rappelle que le trait, la ligne étaient le caractère distinctif du talent de M. Savinien Petit, et que M. Ingres le signalait à ce point de vue d'une

façon toute particulière; que d'importants travaux de restauration des anciennes fresques en Italie sont dus à M. le chevalier Botti, qui a apporté dans ces opérations délicates une grande habileté et des procédés aussi ingénieux qu'efficaces. En résumé, on ne saurait trop appeler l'attention sur ces chefs-d'œuvre que le temps altère et dont les générations futures seraient exposées à ne plus jouir ni profiter. M. Ratel, à cette occasion, parle de l'intérêt qu'il y aurait pour les œuvres modernes, les fresques et peintures murales de toute sorte, à se préoccuper des précautions à prendre contre les effets de la lumière, les variations de la température, les excès de chaleur, l'humidité, etc. Trop souvent des moyens très simples sont négligés, lorsqu'on pourrait, en y recourant, obtenir des résultats satisfaisants.

Duc DE BRISSAC,
Vice-président de la Société de Saint-Jean.

Concours ouvert par la Société de Saint-Jean.

Procès-verbal du jugement.

Le 23 avril 1879, les membres du Jury pour le concours ouvert par la Société de Saint-Jean, se sont réunis à 10 heures du matin dans le local affecté à l'exposition des cartons envoyés au concours. Ils ont prié M. Müller, membre de l'Institut, d'accepter la présidence du Jury, dont les membres présents étaient : MM. Müller et Bonassieux, membres de l'Institut ; MM. le duc de Brissac et Félix Clément, vice-présidents de la Société de Saint-Jean, M. Michel, le R. P. Germer-Durand et M. l'abbé J. Corblet, membres de la Société de Saint Jean.

Le 1er prix, consistant en une médaille d'or, a été accordé à l'unanimité au carton n° 1 portant pour devise :

« *Fac me tecum pie flere,*
« *Crucifixo condolere,*
« *Donec ego vixero.* »

Le Jury a été d'avis de n'accorder qu'une seule mention, laquelle a été décernée à l'unanimité au carton n° 5, portant pour devise :

Celui qui a le Fils a la vie,
Celui qui n'a pas le Fils n'a pas la vie.
(Ep. de Saint-Jean.)

Après ce vote, M. le Président a ouvert les plis correspondants aux cartons ci-dessus désignés et a proclamé les noms suivants :

1° Pour le prix : M. Jacques Emile Lafon, Paris, 108, rue du Bac ;

2° Pour la mention : M. Jean-Baptiste Poncet, né à Saint-Laurent de Mûres (Isère), Paris, rue Monsieur-le-Prince, 22.

Ont signé le présent procès-verbal : MM. Ch. L. Müller, J. Corblet, duc de Brissac, Michel, Bonassieux, Félix Clément, Germer-Durand.

Observations. — *Prix.* — La Vierge est d'un bon sentiment ; on souhaiterait, peut-être, que ses traits n'accusassent pas un âge aussi avancé ; mais l'expression de la douleur est vraie et calme, digne de la Mère du Christ. Le vêtement est bien drapé : l'artiste a sans doute craint l'effet d'une ligne trop accusée s'il eût indiqué la croix du haut en bas. Quoi qu'il en soit, l'action est comprise, et le Jury a reconnu dans ce carton une œuvre répondant à la pensée du programme, et empreinte dans son ensemble d'un profond sentiment religieux.

Mention. — La figure est digne et noble, d'un dessin correct. On désirerait, peut-être, une expression de douleur plus sentie. La Ste Vierge tient d'une main la couronne d'épines, de l'autre les clous. L'artiste suppose-t-il que le Christ est déjà descendu de la croix, ou bien a-t-il mis ces instruments de la Passion entre les mains de la Vierge comme les attributs symboliques de sa douleur ? Une exécution plus avancée aurait complété l'expression et, par suite, la pensée de l'artiste.

Autres cartons. — L'un des autres cartons offre aussi le sentiment religieux, mais la Vierge est adossée à la croix, et cependant son regard s'élève vers le ciel. On ne saisit pas clairement la pensée de l'artiste. La draperie laisse à désirer. Elle enveloppe le corps d'une manière un peu raide. On s'est demandé pourquoi l'inscription INRI, toujours placée audessus de la tête du Christ a été mise à ses pieds dans cette composition?

Dans un autre carton où l'on voit la couronne d'épines au pied de la croix, le mouvement de la figure est exagéré. Les bras laissent eux-mêmes à désirer comme dessin. L'expression est plutôt celle de l'étonnement que celle de la douleur.

Dans le carton où la passiflore s'élève au pied de la croix, indépendamment du mérite du dessin, la Commission a reconnu la vérité du mouvement et une grande énergie dans l'expression de la douleur ; mais c'est de la douleur humaine qui touche au désespoir. En outre, dans un sujet aussi grave, il convenait de multiplier les plis dans le vêtement plutôt que de les éviter au point de le rendre collant. On n'a pas admis l'idée de parsemer le sol de plusieurs têtes de mort et de débris de squelettes.

La Société a remercié M. Edouard Didron, l'un de ses membres, de la bonne grâce avec laquelle il a mis ses ateliers à sa disposition pour l'exposition des cartons envoyés au Concours.

BIBLIOGRAPHIE

CINQUANTE MOTETS *pour les fêtes de la liturgie romaine, tirés de l'office du jour*, par FÉLIX CLÉMENT [1].

La question de la musique religieuse a depuis longtemps le privilège d'intéresser non seulement le clergé, mais encore et surtout, ne craignons pas de le dire, tous les artistes de quelque valeur. Toutefois l'accord est loin d'exister entre tous les hommes qui ont pris à cœur cette grande cause.

Quelques auteurs, sous prétexte de rendre la musique sacrée facile et populaire, ont composé, pour être chantés devant nos autels, des airs légers, mondains, où la science musicale reste toujours à la hauteur de l'inspiration généralement médiocre, quand elle n'est pas absolument nulle.

D'autres, engoués, avec leur siècle, de la musique des grands maîtres qui tenaient le sceptre à l'Opéra, ont accolé, *ad majorem Dei gloriam,* les saintes paroles de la liturgie aux motifs les plus célèbres de notre scène, comme si une musique inspirée par les mille passions contenues dans un libretto d'opéra pouvait rendre les douces et chastes émotions du chrétien agenouillé devant la Vierge Marie ou courbé sous la bénédiction du Dieu de l'Eucharistie.

Ce scandale devait opérer une réaction ; mais la réaction, à son tour, devait être excessive. A une époque et dans certain parti, il ne fut question de rien moins que de bannir à tout jamais la musique, comme indigne du temple catholique : le plain-chant, le plain-chant seul pouvait être admis à l'église. Au lieu de réformer, on supprimait. D'autres, sans aller aussi loin, dépassaient encore le but. Le choral, le contrepoint, la fugue trouvaient grâce devant eux ; mais arrière, disaient-ils, arrière toute pièce écrite en style libre. Ils ne s'apercevaient pas que, du même coup, ils

[1] Un volume in-4° de 180 planches gravées, Paris, chez René Haton, 33, rue Bonaparte ; prix : 10 fr.

proscrivaient et le pieux Haydn et le divin Mozart et tant d'autres dont les œuvres immortelles sont empreintes du véritable sentiment religieux, en même temps que marquées au coin du génie.

Pour nous, nous ne croyons pas devoir être plus sévère que l'Église, qui est, en fin de compte, le meilleur juge de ce qui convient et de ce qui ne convient pas dans les saints offices. Or, si l'Église a condamné le genre léger, lascif et mondain, elle n'a réprouvé aucun style, ni même indiqué ses préférences pour celui-ci, au détriment de celui-là. Nous estimons avec elle que si les divers styles se prêtent plus ou moins, selon les éléments qu'ils comportent, au genre mondain ou au genre religieux, néanmoins la musique sacrée s'accommode également bien des trois grands styles historiques, du plain-chant et du choral qui ont tant de points de contact, du contre-point tel que l'école italienne l'a conçu et de la fugue où excelle l'école allemande, enfin du style libre de l'école moderne, avec sa souplesse de ton, sa variété de caractères, sa richesse de modulations et ses incalculables ressources d'harmonie, de rhythme et de nuances.

M. Félix Clément, qui a pris rang depuis longtemps parmi les meilleurs critiques dans l'art musical, semble avoir voulu donner de cette vérité une démonstration palpable, dans les *cinquante Motets pour les fêtes de la liturgie romaine*, qu'il a naguère composés et publiés, et dont nous aurions dû nous occuper plus tôt. En effet nous trouvons dans ce recueil des exemples de tous les styles usités, dont l'ensemble dénote chez l'auteur une connaissance familière des maîtres de toutes les époques ; mais, dans quelque style qu'il soit écrit, chacun des morceaux contenus dans ce volume est empreint d'un cachet essentiellement religieux et respire je ne sais quel parfum de foi et de piété chrétiennes.

La musique des *cinquante Motets* est d'ailleurs aussi variée, soit quant au nombre de voix et de parties, soit quant au rhythme, soit enfin quant à la tonalité, que les textes liturgiques et les circonstances pour lesquelles ils ont été composés. L'auteur s'y est-il appliqué, ou n'est-ce que le résultat de l'inspiration? Nous ne saurions le dire ; toujours est-il que chaque motet reflète non seulement le sens des paroles en général, mais encore l'esprit particulier de l'office auquel elles sont empruntées. C'est ainsi, pour citer quelques exemples, que le motet pour l'Epiphanie, *Omnes de Saba venient*, nous fait assister pour ainsi dire à la marche calme et majestueuse des Mages se rendant au berceau de l'Enfant-Dieu ; l'*Hosanna Filio David*, pour le Dimanche des Rameaux, est triomphal par la gravité du rhythme, mais le mode mineur dans lequel il est écrit fait planer, sur tout l'ensemble, comme un nuage de tristesse qu'éclaircit un instant le chant du *Benedictus qui venit*, écrit sur le mode majeur. Le solo

de la strophe *O memoriale*, c'est le chant de l'âme pieuse célébrant dans la solitude du sanctuaire l'amour infini du Dieu de l'Eucharistie. Dans l'antienne *Veni sponsa Christi*, vous croyez ouïr le chaste chœur des vierges invitant une sœur à venir partager leur récompense ; dans le choral à cinq voix destiné à la fête des Anges gardiens, vous pensez voir les hommes de tout âge prosternés devant les saints protecteurs et vous entendez s'échapper de toutes les lèvres une touchante et simple invocation. Chaque motet a donc son expression propre accordée sur le ton général du mystère célébré par la sainte liturgie à laquelle le texte même est emprunté.

Cette particularité méritait d'être signalée comme un des mérites de ces nouvelles compositions. « Les diverses fêtes de notre année liturgique », dit Mgr Plantier, dans son admirable discours sur la musique religieuse, « appellent et justifient des tons divers dans les chants qui se mêlent à « leur célébration. Ainsi, Noël autorise et demande une musique simple « et pastorale ; le grand prodige de la Résurrection admet et réclame une « musique élevée et triomphante. On peut, dans les jours consacrés à la « sainte Vierge, se livrer à toutes les joies ou à toutes les douleurs de « l'amour filial. Ces nuances ne sont pas seulement permises, elles sont « obligatoires : la piété des fidèles les attend et les prescrit. » M. Félix Clément a donc fait preuve d'intelligence et de goût en animant ses *cinquante Motets* des sentiments particuliers aux fêtes pour lesquelles ils ont été composés.

Nous n'ignorons pas que cette manière de comprendre la musique sacrée rencontre des opposants. Selon eux, la musique d'église ne devrait jamais se départir de je ne sais quelle austérité froide et compassée. Ils voudraient ramener toutes les compositions lyriques à un mode uniforme et faire, comme dit l'éloquent évêque de Nîmes, « de la musique religieuse une sorte d'élégie perpétuelle. » Ce sont les jansénistes de l'art. Ils parviendraient, s'ils pouvaient faire dominer leur système absurde, à dégoûter de la musique sacrée, comme les jansénistes en théologie, dont ils descendent en droite ligne, ont dégoûté autrefois nos pères de la pratique de la religion même, à force de rigorisme. Le chant grégorien dont le caractère est particulièrement grave donne lui-même un formel démenti à ce système d'exclusion. Le graduel *Hæc dies* du même mode que le *Domine non secundum* ne lui ressemble nullement comme expression. Comparez le *Victimæ paschali* et le *Dies iræ*, tous deux du premier mode, et vous trouvez dans chacune de ces deux proses un caractère qui lui est propre. Sans doute, nous exigeons de la musique religieuse, quelque ordre de sentiment qu'elle exprime, une pieuse décence, une douce gravité, une

allure toujours digne du sanctuaire où elle doit retentir et des grands et sublimes objets qu'elle est appelée à célébrer. Ce n'est point notre auteur, hâtons-nous de le dire, qui se soustraira à ces convenances. La musique des *cinquante Motets* est simple sans trivialité, originale sans affectation, pieuse sans fadeur, toujours chantante, mais aussi riche d'harmonie ; la fugue et le contre-point s'y déploient, mais avec modération et l'idée musicale est toujours claire et transparente même dans les plus savantes de ces combinaisons. Si ces qualités recommandent la nouvelle œuvre de M. Félix Clément aux artistes et aux amateurs de bonne musique, une grande facilité la rend abordable aux chœurs de toutes les églises et il n'est point même de chapelle où les *cinquante Motets* ne puissent être exécutés avec leur accompagnement.

H. J. Ply,
Curé d'Essigny-le-Grand, membre de la Société de Saint-Jean.

ÉTUDE SUR LES SARCOPHAGES CHRÉTIENS ANTIQUES DE LA VILLE D'ARLES, par Edmond Le Blant. In-4° de 84 pages et 36 planches.

Depuis 1815, on a réuni dans l'église Sainte-Anne les sarcophages antiques qui se trouvaient jadis aux Aliscamps. Un certain nombre d'entre eux avaient déjà été publiés ou décrits par MM. Estrangin, Seguin, le P. Dumont, le P. Arth. Martin, etc., mais la plupart des planches laissaient beaucoup à désirer sous le rapport de l'exactitude, et l'explication des sujets a souvent été très fautive. Il appartenait au savant explorateur des antiquités et des inscriptions chrétiennes de la Gaule de proposer pour la plupart des interprétations plus sûres ; il en est quelques-unes qu'on pourra certainement contester, et c'est ce qu'a déjà fait M. le chanoine Davin dans cette *Revue ;* mais si l'on arrive à une démonstration incontestable, on devra cet heureux résultat à M. Le Blant, qui a fourni, pour la discussion, des dessins irréprochables qu'il a fait exécuter sous ses yeux par M. Pierre Fritel, élève de l'école des Beaux-Arts. L'auteur ne s'est point borné à la description des monuments dont il donne les dessins ; il s'est occupé également des autres marbres moins importants qui ne figurent pas dans les planches, et il a reproduit toutes les mentions qu'il a pu retrouver dans les recueils imprimés, ainsi que dans les manuscrits, tels que ceux de Peiresc, de Rusman, de Beauméni et de l'abbé de Tersan. Cette *Etude* sera assurément l'une des plus utiles et des plus importantes publications du Ministère de l'Instruction publique.

J. Corblet.

HISTOIRE GÉNÉRALE DE LA TAPISSERIE DANS LES DIFFÉRENTS PAYS DE L'EUROPE DEPUIS LE MOYEN-AGE JUSQU'A NOS JOURS, texte par MM. Jules GUIFFREY, archiviste aux Archives nationales, secrétaire de la Société de l'histoire de l'art français; Eugène MUNTZ, ancien membre de l'École française d'archéologie de Rome, bibliothécaire de l'École des beaux-arts; Alexandre PINCHARD, chef de section aux Archives du royaume, à Bruxelles. *Illustrations exécutées sous la direction de* M. Léon Vidal.

Cet ouvrage, d'une grande importance historique et archéologique, vient juste à point. Jamais on ne s'était tant occupé des anciennes tapisseries que depuis une vingtaine d'années. On les collectionne, on les restaure avec soin, on recommence à les tendre dans les églises, on en a même fait une exposition spéciale à Paris en 1876, et les murs des galeries du Trocadéro en étaient garnis à l'Exposition dernière; mais le fait capital est la création, au Palais du Vatican, par le pape Léon XIII, d'un musée de tapisseries, faisant suite à la collection commencée par Pie VII et développée par Pie IX.

Il fallait un ouvrage donnant l'histoire générale de la tapisserie à toutes les époques et signalant les plus beaux spécimens du genre actuellement existants et dispersés un peu partout. Cette tâche immense a été entreprise résolument par trois érudits bien connus, dont les travaux antérieurs inspirent toute confiance. Chacun d'eux a sa part dans l'œuvre commune, car elle se divise en trois séries distinctes : l'une est consacrée aux Pays-Bas, la seconde est réservée à la France, et la troisième, entièrement neuve, fournit les renseignements les plus précieux sur les ateliers de l'Italie.

Là tout se trouve réuni à la fois : les textes anciens, la description des objets, le progrès de l'art, l'indication de toutes les signatures et marques de fabrique, l'intérêt iconographique et historique des pièces. etc. Aucune source d'informations n'a été négligée pour compléter les documents, de genres très divers, que comporte un pareil ouvrage. Aux XV[e] et XVI[e] siècles, l'iconographie est des plus attachantes, car elle prend pour thème ordinaire les légendes pieuses ou profanes, les compositions mystiques ou symboliques, les fabliaux et les romans de chevalerie et, comme on a songé au public qui devait s'arrêter à regarder ces tapisseries, riches en couleur et savantes d'exécution, les dessinateurs des cartons n'ont jamais manqué d'expliquer nettement leur pensée par des inscriptions quelquefois en vers.

Il ne suffit pas de décrire les tapisseries anciennes, il faut encore les

montrer, pour apprendre à les connaître et à les classer. De là la nécessité d'une illustration que l'éditeur a faite aussi large que possible, à l'aide de photographies et de photochromies qui, en raison du format in-folio adopté avec beaucoup de sens, donnent parfaitement l'idée de l'objet représenté.

L'ouvrage se publie par livraisons. Nous en reparlerons plus en détail quand il sera achevé ; mais, dès maintenant, nous devions lui consacrer quelques lignes, à la fois pour l'annoncer, car nous sommes heureux d'accorder ce témoignage de confraternité à ses auteurs, et aussi pour les féliciter sincèrement d'avoir si bien compris un des besoins de notre temps et une des plus considérables lacunes de l'archéologie contemporaine.

X. Barbier de Montault.

ARMORIAL GÉNÉRAL DE L'ANJOU, *d'après les titres et les manuscrits de la Bibliothèque nationale et des bibliothèques d'Angers, d'Orléans, etc., les monuments anciens, les tableaux, les tombeaux, les vitraux, les sceaux, les médailles, les archives, etc.,* par M. Joseph Denais.

Le deuxième fascicule de cette importante publication vient de paraître à Angers, chez l'éditeur Germain. Il importe de la faire connaître aux héraldistes qu'elle intéresse spécialement.

Si un semblable recueil existait dans toutes nos provinces, quelle immense ressource ce serait pour les travaux d'érudition, qui exigent si souvent tant de recherches, parfois infructueuses ! On ne saurait trop encourager de tels ouvrages, éminemment utiles et pratiques, qu'on a sans cesse besoin d'avoir sous la main.

Le format est in-octavo, avec planches lithographiées, donnant, de grandeur suffisante, les écussons décrits dans le texte.

Le titre indique pleinement le but de l'auteur. C'est un armorial général, présentant surtout, sous chaque nom, tout ce qui intéresse l'art héraldique, comme blason, supports, cimier et cri de guerre. Le nom propre est toujours suivi des principaux fiefs possédés par la famille, car ces fiefs ont généralement modifié le nom primordial. Tout renseignement généalogique en a été soigneusement écarté. les armoiries et la généalogie étant deux choses distinctes.

Quiconque a porté des armoiries, à quel titre que ce soit, s'y trouve mentionné. Ainsi, outre les familles existantes ou disparues, on y voit figurer les blasons des villes, des chapitres, des communautés, des corporations, etc.

L'auteur ne manque jamais de citer ses sources d'information, et elles sont nombreuses, ne fût-ce que pour établir les variantes. En jetant constamment un regard sur le passé, M. Denais rend puissamment service à l'archéologie qui lui saura gré de toutes ces constatations si précieuses pour déterminer l'époque et l'origine d'une foule de monuments.

J'en ai dit assez pour bien préciser la méthode, claire et commode, suivie rigoureusement dans cette publication, qui est disposée par ordre alphabétique. Elle fait le plus grand honneur au jeune érudit qui l'a entreprise avec tant de zèle et qui la laissera comme un monument précieux et durable élevé à la gloire de l'Anjou.

X. Barbier de Montault.

ÉTUDE SUR L'ART CHRÉTIEN, par E. Cartier. 1 vol. in-12. Paris, Pillet et Dumoulin, 5, rue des Grands-Augustins, 1879.

Ce volume est la réimpression *in extenso* des chapitres que l'auteur devait annexer à la *Vie de Jésus-Christ*, par M. Louis Veuillot, et dont une partie a été publiée dans cet ouvrage ; il s'y est proposé de faire connaître la transformation de l'art sous l'influence du Christianisme.

Tous ceux qui ont déjà pu apprécier le talent d'écrivain et la ferveur éloquente de M. E. Cartier, verront avec satisfaction la diffusion, sous cette nouvelle forme, de ce plaidoyer en faveur de l'art chrétien. L'éditeur de son côté lui a donné l'aspect d'un charmant livre de bibliothèque et a montré une fois de plus sa prédilection pour les ouvrages d'apologétique. L'*Etude sur l'Art chrétien* est divisée en neuf chapitres dont les titres donneront l'idée du plan que s'est tracé l'auteur : 1° l'art de Dieu, modèle de l'art de l'homme ; 2° l'art de l'homme avant Jésus-Christ ; 3° Jésus-Christ, type et source du beau ; 4° Jésus-Christ, maître de l'art chrétien ; 5° l'architecture chrétienne ; 6° la sculpture baptisée ; 7° la peinture chrétienne ; 8° progrès et grandeur de l'art chrétien ; 9° la Renaissance. — Décadence de l'art chrétien.

Chacun de ces chapitres abonde en aperçus hardis, parfois sujets à quelques contradictions de la part de ceux qui, avec S. Thomas l'apôtre, ont besoin de voir pour croire, et d'autres aussi qui, avec S. Thomas le docteur angélique, ont besoin de croire pour voir. Mais la chaleur communicative du style, l'enthousiasme sincère, la variété des connaissances, une aspiration soutenue vers l'idéal, l'énumération des bienfaits répandus par la doctrine de l'Evangile dans le domaine des beaux-arts, font de ce

livre un manuel d'esthétique chrétienne que les artistes devront lire et méditer avec fruit.

Après avoir dépeint la déviation du principe chrétien, à l'époque de la Renaissance et pendant les périodes de la Révolution qui lui a succédé, M. E. Cartier voit des symptômes de régénération si conformes à nos désirs que je transcris ici quelques-unes des pensées qui terminent son *Etude :*

« L'art chrétien a-t-il péri sous ces ruines? Faut-il nous borner à l'admirer dans le passé sans espérer de le voir renaître dans l'avenir? Nous ne le croyons pas, et nous pouvons dès maintenant donner des preuves de sa vitalité. Qu'est-ce, en effet, que ce mouvement universel de l'esprit public, qui, depuis quarante ans, ramène les études vers ces monuments et ces traditions du Moyen-Age que les sinistres ravages du siècle dernier semblaient avoir détruits? N'est-ce pas là l'action divine subjuguant l'histoire et la science, et les contraignant à rendre témoignage contre elles-mêmes et à proclamer la vérité, en réfutant les mensonges répandus en leur nom? Aussi peut-on dire que l'archéologie est pour l'art ce que la philosophie est pour la religion : un peu en éloigne, beaucoup y ramène. L'art du Moyen-Age, méconnu et bafoué au XVIIe siècle, et dont le XVIIIe se flattait d'anéantir les derniers vestiges, cet art si profondément chrétien, a été de nos jours prôné et glorifié par ceux-là mêmes qui comprenaient le moins le mystère de son immortelle beauté. »

Ce sont là, il est vrai, des faits indéniables. Espérons que le Soleil de justice achèvera de dissiper les ombres qui couvrent de nos jours l'Europe chrétienne. Gardons au moins la vertu de l'Espérance : *Sperare contra spem.*

FÉLIX CLÉMENT.

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE

(ARCHÉOLOGIE ET BEAUX-ARTS)

BARBIER DE MONTAULT (Mgr X). Le transport solennel du Saint-Sacrement quand le Pape voyage. Tours, Bouserez, in-8 de 37 p.

BAUDRY (P.) Entrée de Saint-Ouen, chartreuse de Saint-Julien et église de Saint-Sauveur de Rouen (4 dessins inédits de Robert-Pigeon, gravés à l'eau-forte par E. Nicolle). Notices historiques par Paul Baudry. Rouen, Métérie. In-4, 37 p. (Tiré à 155 ex. dont 150 sur pap. vergé et 5 sur pap. Whatman.)

BEAUREPAIRE (Ch. de). Notes sur le parvis de la cathédrale de Rouen. Rouen, imp. Boissel. In-8, 63 p. (Extr. du *Précis* des travaux de l'Académie des sciences, etc., de Rouen, 1876-77.)

BERNARD (Louis). Chefs-d'œuvre de peinture au musée du Louvre. Ecole italienne. Paris, Loones. Gr. in-8, xxiv-239 p. et 86 grav. 10 fr.

BLANC (E.) La Cathédrale de Vence, notes historiques et archéologiques. Tours, imp. Bouserez. In-8, 65 p. avec vign. (Extr. du *Bulletin monumental*, 1877-1878.)

BORGHI (Nap.). Sopra Alcuni Graffiti di sali arcaici trovati in Roma. Roma, 1878. In-4, 24 p. et pl. (Extr. du *Bull. della Cam. archeol. comunale di Roma*.)

BOYER DE SAINTE-SUZANNE (Baron de). Notes d'un curieux sur les tapisseries tissées de haute ou basse lisse. Tome III. Monaco, grand in-8 de 346 p.

BULLETIN de la Société d'études scientifiques et archéologiques de la ville de Draguignan, tome XI. Draguignan, Latil, in-8 de 657 p.

BLOSSEVILLE (Marquis de). Dictionnaire topographique du départ. de l'Eure. Impr. nat. In-4 de 219 p.

BULLETIN de la Société historique de Compiègne. Compiègne, 1878, in-8 de 319 p.

CARR (J. Comyns). Essays on Art. London, Smith and Elder. In-8, 250 p. 9 fr. 40.

CHOICE Examples of Wedgwood Art : A Selection of Plaques, Cameos, Medallions, Vases, etc., from the Designs of Flaxman and others. Reproduced in Permanent Photography by the Autotype Process, with Descriptions by Eliza Meteyard. London, Bell and Sons. In-fol. 79 fr.

DENNIS (G.). Cities and Cemeteries of Etruria. Revised ed., recording the most recent Discoveries. With Map, Plans, and Illustrations. London, Murray, 2 vol. in-8, 1200 p. 52 fr.

LE BAS-VENDOMOIS historique et monumental, par l'auteur de l'Inventaire des trois ordres de l'ancienne châtellenie de Saint-Calais. Saint-Calais, Peltier. In-8, 272 p. et planch. (Tiré à 500 ex.)

LEMCKE (Prof. Dr Carl). Populare Aesthetik. 5 verb. u. verm. Aufl. Mit 61. Illustr. Leipzig, Seemann. Gr. in-8, xiv-599 p. 12 fr.

LOTH (J.). La Cathédrale de Rouen, son histoire, sa description, depuis les origines jusqu'à nos jours, par M. l'abbé Julien Loth, professeur à la faculté de théologie. Rouen, Fleury. In-8, viii-622 p. et 8 grav.

PARIS (Gaston). Rapport fait au nom de la Commission des Antiquités de la France, sur les ouvrages envoyés au concours de l'année 1878. Paris, Didot, in-4 de 29 p.

POULBRIÈRE (l'abbé). Lettre à la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze sur divers travaux de son premier Bulletin. Brive, Marcel Roche, in-8° de 24 p.

PRAROND (Ernest. Les greniers à sel d'Abbeville. Amiens, Delattre, in-8 de 11 p.

NICARD (Pol). Dipœnus et Scyllis, sculpteurs crétois. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley. In-8, 147 p. (Extr. des *Mémoires* de la Société nationale des antiquaires de France, t. 38.)

NORTHCOTE (Rev. J. Spencer) & BROWNLOW (Rev. W. R.). Roma Sotterranea; or, An Account of the Roman Catacombs, especially of the Cemetery of St. Callixtus. Compiled from the Works of Commendatore de Rossi, with the consent of the Author. New ed., rewritten an greatly enlarged. Part I, History. With Illustrations and Plan. London, Longmans. In-8, xxviii-520 p. 30 fr.

RAFFAELLE. Drawings and Studies in the University Galleries. Oxford. Etched and engraved by Joseph Fisher. New ed. Revised and enlarged. London, Bell and Sons. In-4. 26 fr. 25.

RAVENSHAW (J. H.). Gaur : Its Ruins and inscriptions. Edited, with considerable Additions and Alterations, by his Widow. London, C. Kegan Paul. In-folio, 100 p. 92 fr.

SEEMANN (Thdr.). Geschichte der bildenden Kunst von der altesten Zeit bis auf die Gegenwart. Ein Handbuch f. Gebildete aller Stande zum Selbststudium. Mit ca. 170 in den Textgedr. Holzschn. 1. Thl. Jena. Costenoble. Gr in-8, vi-224 p. 5 fr.

STARK (Prof. Dir. Carl Bernh.). Handbuch der Archaologie der Kunst. 1. Bd. Einleitender u. grundleg. Theil. 1. Abth. Systematik u. Geschichte der Archaologie der Kunst. 1. Halfte. Leipzig, Engelmann, 1878. Gr. in-8, 256 p. 8 fr. 50.

YOUNG (Jennie J.). The Ceramic Art : A Compendium of the History and Manufacture of Pottery and Porcelain. Illustrated. New York. In-8, iv-499 p. 32 fr.

J. C.

CHRONIQUE

Correspondance. — Nous avons reçu du R. P. Cahier la lettre suivante :

Paris, 5 avril 1879.

Monsieur le Directeur,

M^gnor Barbier de Montault me fait l'honneur inattendu de me prendre à partie dans votre premier numéro de cette année (p. 72 et 73), au sujet de mes *Caractéristiques des saints.*

Je soupçonne que ce docte antiquaire voyage un peu trop pour être toujours à même de vérifier bien exactement ses assertions. Par le fait, quant à l'unique point actuel de débat, il me reproche de n'avoir *pas un mot sur le soleil* que l'Italie (dit-il, c'est-à-dire l'Ordre de Saint-Dominique) donne à S. Thomas d'Aquin. Or, mon premier volume (p. 98), accorde plus d'une colonne grand in-4° à ce point spécial d'iconographie, puisque le mot veut être à la mode ; et l'on y trouvera même une gravure *ad hoc*, laquelle est copiée sur d'anciens modèles dominicains. Quant aux aîles prêtées parfois à ce même docteur, je leur consacre six lignes (p. 26). Mais le glaive est omis, comme n'appartenant pas du tout à l'art populaire qui était mon objet exclusif, ainsi que j'en fais profession plus d'une fois. Maintes curiosités, que je connais, ne pouvaient entrer dans des renseignements généraux qui sont tout ce que l'on a droit de me demander en se référant à mes promesses.

Pour S. André, le même auteur affirme que j'ai oublié *ses deux poissons.* Or ma table générale, à la page 802, lui attribuait *filets et engins de pêche;* puis à la page 167, je le donnais comme patron des pêcheurs et des poissonniers. Vos lecteurs même ont pu retrouver ces indications dans la *Revue de l'Art chrétien* (volume de 1878, p. 357), à propos de mon second article sur les *Calendriers populaires.* Je sais bien que les deux poissons se trouvent dans l'Evangile au sujet de la multiplication des pains ; mais

le rôle donné alors au frère de S. Pierre est tellement effacé, que je n'avais pas cru devoir en faire mention.

Maintenant, qu'il y ait plus d'une lacune dans mon travail, j'en convenais tout le premier dès la préface du livre (p. 15, sv. ; et 11). Aussi ne me suis-je pas fait faute de réunir depuis lors bien des additions pour le cas où il se ferait de tout cela une publication nouvelle ; et je l'indiquais dans votre *Revue* (1878, p. 5).

Je suis généralement d'assez bonne composition pour ma part, vous m'en seriez témoin. Ainsi n'ai-je pas crié du tout lorsque, dans le *Journal de Florence*, mercredi 9 juin 1875 ; puis, dans les *Annales catholiques* (31 juillet 1875), M^gnor^ X. Barbier de Montault expliquait *le Loup écolier* sans dire un seul mot de mon exposition ancienne (*Mélanges d'Archéologie*, t. I, 1848, p. 124 et svv.) qu'il connaissait fort bien et qui n'avait certainement pas nui à sa glose. C'est que, sauf le cas de taquinerie trop abusive, j'évite volontiers le bruit et les réclames. Par exemple, lorsque mes éditeurs ont reçu un bref pontifical pour les *Caractéristiques des saints*, je me suis opposé à ce que cette pièce prît place dans mes volumes comme garantie venue de haut ; quoique le Saint-Père semblât dire qu'il avait au moins parcouru l'ouvrage, s'il m'en souvient.

Au cas donc où M^gnor^ X. Barbier de Montault se proposerait toujours de rédiger une table générale pour les *Annales archéologiques* de Didron, comme on l'annonçait à la fin du XXVIIe volume de ce recueil (1870, p. 409), il sera bon que son dépouillement des pièces soit plus attentif que ne l'a été celui de mes *Caractéristiques* dont les tables existent déjà, passablement complètes, et rédigées de ma propre main ou sous ma dictée.

Comme je ne fais que repousser des accusations à ma charge, publiées chez vous, il me semble trop juste que vous accordiez place aussi à ma réplique contre cette censure gratuite, mais à longue portée. Car il y est déclaré haut-la-main et d'un ton péremptoire, que mon *livre est fort incomplet pour l'étude des monuments de Rome et de toute la péninsule ;* ce qui ne laisserait pas d'être une mauvaise recommandation assez peu méritée, si je ne m'aveugle beaucoup, après longues recherches faites consciencieusement.

Votre respectueux serviteur,

C. Cahier.

— Nous avons envoyé l'épreuve de cette lettre à Mgr Barbier de Montault, qui nous a adressé la réponse suivante :

Mon cher Directeur,

Ma réponse à cette lettre est facile. Vérification faite, comme je ne constate dans mes affirmations aucune *inexactitude matérielle*, je maintiens purement et simplement ce que j'ai écrit et dans le sens où je l'ai écrit. Il me suffira donc de reproduire ici mes assertions et d'en fournir la preuve.

Or, voici les deux notes incriminées : « Le P. Cahier, dans ses *Caractéristiques des Saints*, n'a pas un mot sur le soleil, avec la signification que lui donne l'Italie, et sur le glaive flamboyant. Ce livre est fort incomplet pour l'étude des monuments iconographiques de Rome et de toute la Péninsule. » — « Le P. Cahier omet encore les poissons qui sont l'attribut ordinaire de S. André en Italie. »

Je n'ai pas dit que le P. Cahier avait omis la caractéristique *soleil*, quoiqu'il la place d'une manière assez incommode sous le mot *auréole*, où l'on ne pensera jamais à aller la chercher, car il s'agit réellement d'un soleil à face humaine et non d'un globe lumineux ; mais j'ai affirmé que cet archéologue ne lui attribuait pas *la signification que lui donne l'Italie*, c'est-à-dire les rayons de l'astre illuminant l'Eglise. Dans l'ouvrage cité, le soleil est mentionné isolément, tandis que les artistes italiens lui donnent habituellement pour complément un petit temple que S. Thomas d'Aquin tient de la main gauche. Au mot *Église* il n'est pas parlé de *S. Thomas*, et dans la table, l'*Église* ne figure point parmi les attributs de ce docteur. Le démenti porte donc tout à fait à faux.

J'ai dit à dessein l'*Italie* et non pas l'*ordre de S. Dominique*. En effet, si l'influence dominicaine est certaine dans les anciens vitraux de *Santa-Maria Novella*, à Florence, il n'en est pas de même au Vatican, où la direction des fresques a été confiée par Sixte-Quint à un religieux de l'ordre des Augustins. Le double attribut corrélatif du soleil et de l'Eglise est donc une caractéristique *générale*, très commune d'ailleurs en Italie.

Les *ailes* sont un hors-d'œuvre dans la question, puisque je n'y ai pas fait la moindre allusion. J'avouerai toutefois volontiers que le glaive flamboyant constitue une rareté iconographique, inventée probablement par le savant dominicain que le cardinal Orsini comptait parmi les familiers et les conseillers de sa cour archiépiscopale.

Le P. Cahier convient qu'il a oublié les deux poissons. Nous sommes d'accord, puisque je n'ai pas été plus loin ; mais il invoque pour la circonstance une excuse que je ne puis admettre. Il n'attache pas personnellement d'importance à cette caractéristique, soit; mais dès lors que l'art italien l'a rendue populaire, il est essentiel de ne pas la négliger. Sans

doute, *filets et engins de pêche* peuvent supposer, à la rigueur, la capture du poisson ; mais l'iconographie procède autrement. Elle met entre les mains de S. André, non des *filets* que je ne me souviens pas d'avoir rencontrés en Italie, mais uniquement des poissons, attribut presque aussi commun que la croix. A cela le P. Cahier m'objecte que cet apôtre a été par lui déclaré « patron des poissonniers ». Alors qu'il m'explique pourquoi, à Rome, S. André est caractérisé par les poissons dans l'église des Potiers dont il est aussi le patron : autre omission du docte antiquaire dans sa longue énumération des patrons de corporations.

Le P. Cahier, ne faisant pas difficulté d'imprimer « qu'il y a plus d'une lacune dans son travail », pourquoi se plaint-il amèrement des quelques omissions que je lui signale ? Il devrait, au contraire, me remercier d'avoir comblé une lacune. Ce n'est malheureusement pas la seule, et il sera aisé de s'en convaincre en lisant trois extraits, que j'ai publiés depuis longtemps, de mon *Iconographie romaine,* et qui se réfèrent à S. Pierre, à S. Paul et à Ste Madeleine.

Si je le cite, le P. Cahier se fâche ; s'il croit que je ne l'ai pas nommé, il s'inquiète encore. La vérité est qu'il me paraît assez mal renseigné sur mes publications, où j'ai souvent eu occasion d'attester son autorité [1]. Ainsi, puisqu'il me *prend à partie* sur un fait en particulier, qu'il me permette de lui dire que, dès 1872, je l'ai cité tout au long, jusqu'à quatre fois, dans ma brochure intitulée : *Iconographie et symbolisme du loup écolier*. Seulement ma conclusion est différente de la sienne, car je m'appuie sur le témoignage d'un Pape pour expliquer une sculpture contemporaine de ce pontife, tandis que lui n'invoque d'autre texte qu'un fabliau du XIII[e] siècle [2]. C'est là véritablement de l'*archéologie laïque*, contre laquelle les *Nouveaux Mélanges d'archéologie* se sont fréquemment insurgés.

Je ne croyais pas voir intervenir ici, sans motif plausible, les *Annales archéologiques* et la « table générale » qui en sera le complément utile. Mais puisqu'on me met sur ce sujet, il est de mon devoir d'annoncer aux lecteurs que mon travail patient, achevé dès 1870, a été soumis à une révision minutieuse, car je ne m'effraie pas d'un contrôle sérieux et bien-

[1] Le chanoine Van Drival, dans un récent article, me rendait ce bon témoignage que j'ai pour habitude de citer les sources où je puise, louant en même temps « l'exactitude et la probité littéraire qui président à tous mes écrits ». (*Le Propagateur du Pas-de-Calais*, n° du 21 mai.)

[2] Le *Journal de Florence* ne contient qu'un abrégé de ce mémoire, et je n'ai pas eu connaissance de sa reproduction dans les *Annales catholiques* auxquelles je n'ai jamais collaboré.

veillant. S'il n'est pas encore imprimé entièrement, il ne faut s'en prendre qu'à des circonstances particulières auxquelles je n'ai aucune part.

Reste une dernière accusation.

J'ai déclaré que le livre du P. Cahier était « fort incomplet pour l'étude de l'iconographie en Italie ». L'ouvrage peut être parfait au point de vue de la France, de la Belgique et de l'Allemagne; mais, puisqu'on m'y oblige, je déclare de nouveau qu'il est tout à fait insuffisant pour expliquer la majeure partie des images, même populaires, de la Péninsule. J'ai pris la peine d'emporter avec moi, dans mes voyages, les deux volumes des *Caractéristiques des Saints*, et lorsque j'ai dû les consulter en face de monuments qui nécessitaient quelques recherches, ils m'ont été généralement d'un mince secours; bref, autrement, je n'aurais jamais été tenté de refaire de fond en comble l'iconographie romaine, qui, étant très riche et très variée, exige un séjour prolongé dans la Ville éternelle.

Je souhaite que cette réponse soit le dernier mot dans une question où j'aurais préféré garder le silence; mais je devais aux lecteurs de la *Revue*, toujours si sympathiques pour moi, de ne pas rester sous le coup d'une double accusation d'étourderie ou de mauvaise foi.

Veuillez agréer, etc.

X. Barbier de Montault.

Abbaye de Sobrado en Galice. — Le R. P. Germer-Durand nous écrit :

« Aux pieds du versant nord de la sierra de Bocelo en Galice, près de la source du Tambre, sur la rive droite, se dressait, hier majestueux, aujourd'hui délabré, le monastère des moines Bernardins de *Sobrado*. Les magnifiques restes de cette abbaye viennent d'être acquis par l'évêque de Santiago, qui a l'intention de restaurer ce beau témoignage de la grandeur de l'art inspiré par la foi chrétienne. Fondée en 492, cette abbaye fut reconstruite au XIIe siècle dans de vastes proportions. L'église abbatiale est postérieure à l'ensemble des bâtiments, elle est du XVIIe siècle. Elle mesure une superficie de 13,000 pieds carrés. La façade est ornée de deux tours; la coupole qui s'élève sur la croisée est flanquée de deux autres coupoles de moindres dimensions. L'intérieur était décoré de peintures et de sculptures représentant l'histoire des saints ou des faits bibliques; la plupart de ces œuvres d'art sont aujourd'hui dans les musées d'Angleterre, il ne reste que le vaisseau, mais il est complet. »

Un nouvel orgue. — L'inauguration solennelle du grand orgue de l'église Saint-Eustache a eu lieu le 21 mars dernier sous la présidence de

Mgr Richard, archevêque de Larisse, coadjuteur de Paris, membre d'honneur de la Société de Saint-Jean. Le R. P. Ollivier a prononcé un éloquent discours. Des motets et des morceaux d'orgue ont été exécutés par d'habiles artistes, et l'instrument restauré par M. Merklin, membre de la Société de Saint-Jean, a excité l'admiration de tous les assistants. M. l'abbé Ply, dont nous attendons un travail sur l'orgue, donnera des renseignements sur cette importante restauration dans notre prochaine livraison. En attendant, nous publions ici le procès-verbal de réception.

Les experts soussignés, après avoir entendu le rapport verbal que M. Clément a bien voulu leur faire, sur l'examen détaillé de leur instrument, et en avoir approuvé les considérants, ont décidé, dans le présent procès-verbal, ce qui suit :

1° Que les travaux auxquels s'était engagé le facteur, M. Merklin, ont été exécutés avec tous les soins désirables ;

2° Qu'il a, en outre, exécuté, au-delà de ses engagements, des travaux considérables qui lui ont permis d'augmenter d'une manière sérieuse la valeur artistique de l'instrument ;

3° Qu'en conséquence, l'orgue de Saint-Eustache est déclaré reçu avec tous éloges ;

4° Qu'un rapport détaillé sera rédigé par les soins de M. F. Clément et soumis à l'approbation des experts, pour établir dans tous leurs détails les éléments de supériorité de l'œuvre accomplie.

Et les experts ont signé, après lecture, le présent procès-verbal de réception, qui sera soumis aux intéressés.

Ont signé, les membres de la Commission dont les noms suivent :

M. Thomas (Ambroise), membre de l'Institut, directeur du Conservatoire national de musique, commandeur de la Légion d'honneur, Président.

M. Parmentier (le genéral), membre du Comité des fortifications, commandeur de la Légion d'honneur.

M Tresca, membre de l'Institut, sous-directeur du Conservatoire des Arts-et-Métiers, officier de la Légion d'honneur.

M. Van-Elewyck (le chevalier), docteur en sciences politiques, maître de chapelle de la collégiale de Saint-Pierre à Louvain, secrétaire du Congrès international de musique sacrée de Belgique, compositeur de musique sacrée, etc.

M. Neyrat (l'abbé), maître de chapelle de la Primatiale, à Lyon, membre de l'Académie de Lyon.

M. Ply (l'abbé), curé d'Essigny-le Grand (diocèse de Soissons), ancien maître de chapelle et organiste de la cathédrale de Soissons, membre de la Société de Saint-Jean pour l'enseignement de l'art chrétien.

M. Franck (César), professeur d'orgue au Conservatoire, organiste de Sainte-Clotilde.

M. Cuilmant (Alexandre), organiste de la Trinité et de la Société des concerts du Conservatoire, membre du Collège des organistes de Londres.

M. Gigoux (Eugène), professeur à l'Ecole de musique religieuse, organiste du grand orgue de Saint-Augustin, membre de la Commission de réception des orgues de la ville de Paris.

M. Dubois (Th.), premier grand prix de Rome, professeur d'harmonie au Conservatoire, compositeur de musique, organiste de la Madeleine, officier d'Académie.

M. Gaudry, ingénieur.

M. Clément (Félix), maître de chapelle honoraire de la Sorbonne et du collège Stanislas, titulaire du lycée Louis-le-Grand, président de la Société libre des Beaux-Arts, vice-président de la Société de Saint-Jean pour l'enseignement de l'art chrétien, commandeur de l'Ordre de Saint-Grégoire, rapporteur.

Pompéi. — On vient de découvrir à Pompéi le livre de comptes d'un banquier romain. C'est M. G. Boissier qui raconte le fait dans ses intéressantes promenades archéologiques.

C'était un assez grand coffre, placé dans une sorte de niche, au-dessus d'une porte, et qui contenait un grand nombre de ces tablettes (*tabulæ*) sur lesquelles les Romains inscrivaient les brouillons de leurs papiers d'affaires, leurs petits billets sans importance, le premier jet des ouvrages qu'ils composaient, enfin toutes leurs écritures courantes, réservant le parchemin et le papyrus pour ce qu'ils voulaient définitivement conserver. Ces tablettes consistaient ordinairement en deux ou trois minces planches de bois, réunies entre elles comme les couvertures d'un livre, et qui étaient enduites à l'intérieur d'une légère couche de cire ; on écrivait sur cette cire avec un poinçon de fer. C'est pourtant cette matière si frêle, si délicate, si peu faite pour durer, qui a survécu à des accidents de toute sorte, auxquels le marbre et le fer ne purent pas résister !

On se demande par quel miracle, au milieu d'une ville embrasée et engloutie, sous cette pluie de boue et de cendres brûlantes qui recouvraient toutes les maisons, ce bois et cette cire n'ont pas été consumés ; on est plus étonné encore qu'après cette terrible aventure ils aient pu traverser dix-huit siècles de ténèbres et d'humidité sans achever de périr. A la vérité, les tablettes de Pompéi ne nous sont parvenues qu'en fort mauvais état, ce qui ne surprendra personne. Elles ne formaient plus, quand on les trouva, qu'un assemblage de charbons calcinés, et à peine furent-elles touchées des rayons de ce soleil que depuis dix-huit cents ans elles ne voyaient plus, qu'on s'aperçut qu'elles se fendaient de tous les côtés et tombaient en miettes au contact de l'air.

On eut besoin de précautions infinies pour transporter ces débris précieux à Naples ; là, dans ces ateliers où l'on s'exerce avec une admirable patience à dérouler et à lire les papyrus d'Herculanum, on travailla à séparer les tablettes les unes des autres, à en réunir les morceaux épars, à les ouvrir, et, quand la chaleur de l'éruption n'avait pas fondu la cire, à déchiffrer les traces que le stylet de fer y avait laissées. En somme le

succès fut plus grand qu'on ne l'espérait, grâce à l'habile et savant directeur du musée de Naples, M. de Petra, qui surveilla le travail et qui, quand il fut achevé, en fit connaître le premier les résultats au public.

Ce banquier, d'après ses comptes, était fort riche et faisait à peu près les mêmes opérations qu'aujourd'hui. Il prêtait son argent à intérêts assez coquets ; il aidait l'industrie et le commerce. En un mot, c'était un homme utile. L'institution des banques, dont nous nous faisons honneur, remonte d'ailleurs assez haut. N'a-t-on pas découvert des briques en Assyrie, — de simples briques couvertes de caractères cunéiformes — et qui n'étaient guère que des carnets d'agents de change ?

Angers. — M. G. d'Espinay rend compte en ces termes dans le *Bulletin monumental* d'importantes découvertes qu'on a faites en décembre 1878 dans les nivellements de la place Ralliement à Angers :

« Le premier objet qui ait été mis au jour est une mosaïque qui remonte à l'époque classique. Elle est entourée d'une bordure ornée de palmettes et de divers autres ornements ; aux angles on remarque des losanges ; malheureusement une lourde tombe en pierre, placée sur le milieu, a écrasé cette partie et fait disparaître le sujet qui devait se trouver en cet endroit. En dessous, on trouve des restes de murs romains et des débris d'un incendie ; ce qui prouve que là a existé, à l'époque romaine, un édifice orné avec luxe, mais que cet édifice avait succédé lui-même à une construction plus ancienne.

« L'existence d'un édifice romain important en cet endroit est corroborée par la découverte d'un assez grand nombre de tombes mérovingiennes, en pierre oolithique à gros grains, parmi lesquelles on en trouve qui ont été creusées dans les fragments d'une belle frise ou corniche classique. Les tombes plus récentes sont, au contraire, en molasse coquillière de Doué-la-Fontaine.

« La seconde ruine, plus intéressante au point de vue archéologique que la mosaïque, est un édicule de 6 m. de long sur 4 m. de large, bâti en grès quartzeux, petit appareil rustique. La forme est rectangulaire avec une sorte d'appendice vers l'est, de forme à peu près carrée, et un autre, vers le sud, de forme demi-circulaire. L'appendice de l'est paraît avoir renfermé jadis une cuve ou baignoire. Celui du sud est évidemment une baignoire : sa forme, sa dimension, son revêtement intérieur en ciment, la marche qui servait à y descendre, et un trou percé à la partie inférieure de la paroi pour l'écoulement des eaux, tout indique la destination première de cette partie de la construction. Vers l'ouest, un ancien mur, revêtu de ciment rouge, comme la cuve, avec une sorte d'entaille ou de

marche paraît aussi n'être que le reste d'une troisième cuve. Le sol de ce singulier édicule était formé d'une sorte de blocage en ciment rouge. En enlevant ce sol factice, on a trouvé en dessous les piles de briques d'un hypocauste parfaitement conservé, et l'orifice des tuyaux ou conduits de chaleur placés à divers points et notamment dans l'appendice ou saillie du côté est. C'est de ce côté que se trouvait le *præfurnium*.

« Près de là on voit, en dehors de l'édicule, la base d'un mur romain d'une plus ancienne construction, et probablement contemporain de ceux mentionnés sous la mosaïque.

« Au nord-ouest on a découvert aussi quelques débris de piles d'un autre hypocauste, ce qui prouve qu'il a dû exister un second édifice analogue à celui que nous venons de décrire, mais dont il ne reste plus rien.

« Vers l'est se trouvait la façade de l'église Saint-Maurille ; on a retrouvé le soubassement du mur de l'ouest, qui a été immédiatement démoli.

« Entre ce mur et l'édicule que nous venons de décrire, s'élevait une autre construction de forme octogonale sur un diamètre de 5 m.

« L'appareil est un tuffeau, à joints de moyenne largeur ; les pierres sont de forme allongée et posées à plat comme des briques. Ce singulier mode de construction est employé spécialement aux arêtiers ; les portions intermédiaires sont en petites pierres carrées, mais irrégulières. Du côté nord de notre octogone se trouvait probablement la porte ; du seuil on descendait dans l'intérieur par trois marches. Sous les marches actuelles, qui paraissent avoir été déplacées, on en retrouve d'autres plus anciennes garnies de ciment rouge. Le sol était bétonné.

« On a ouvert au centre une grande excavation qui n'a amené aucun résultat. Deux murs, entre lesquels on voit encore une sorte de réduit rectangulaire, paraissent avoir jadis relié ce petit édifice octogonal à l'église Saint-Maurille.

« L'église Saint-Maurille était une des plus anciennes d'Angers. Elle est mentionnée dans la vie de saint Aubin par Fortunat. Or, saint Aubin est un des premiers évêques d'Angers ; il vivait au commencement du VIe siècle. On croit que l'église Saint-Maurille fut élevée sur le tombeau de ce saint évêque contemporain de saint Martin. Mais elle a subi par la suite des temps bien des remaniements. Tout porte à croire que l'édicule octogonal était une dépendance immédiate de Saint-Maurille, dont il n'était séparé que par un espace d'un mètre de large et auquel deux murs le rattachaient. Quelle était sa destination ? Peut-être un baptistère ; c'est du moins ce que semblent indiquer sa forme octogonale et ses dimensions. Il est difficile, d'après le caractère de l'appareil, de préciser l'époque

exacte de la construction. On sait que l'appareil allongé a été employé à la partie supérieure du baptistère, dit temple Saint-Jean, de Poitiers, et dans la crypte de l'église Saint-Aignan, à Orléans. Le baptistère Saint-Jean est du VIe ou du VIIe siècle, la crypte de Saint-Aignan est attribuée au IXe siècle ; c'est donc entre ces deux dates qu'il faut placer notre édicule.

« L'autre édifice, celui de forme rectangulaire, était une étuve ; sa forme s'éloigne tellement de celle des baptistères qu'il ne serait pas vraisemblable qu'il ait jamais eu cette destination. L'existence d'un hypocauste et celle de plusieurs cuves nous porte à croire que c'était un lieu destiné aux bains. Mais ce ne sont pas des thermes romains ; ni la disposition générale, ni l'appareil des murs ne permettent de voir là l'œuvre de ces maîtres du monde, si habiles dans l'art de bâtir et dans celui du bien-être et du confortable. C'est une construction mérovingienne, et non romaine. Mais ce n'était pas non plus une dépendance d'une villa barbare, bien que les Francs eussent emprunté beaucoup d'usages aux Romains qui les avaient précédés. A l'époque où s'est élevée cette construction, c'est-à dire vers le VIe ou le VIIe siècle, la place du Ralliement était une terre sacrée, couverte d'églises et de tombeaux chrétiens. Un bain à cette époque et en cet endroit ne pouvait être destiné qu'aux prêtres et aux catéchumènes. C'est le cas de rappeler les textes anciens cités par Pacciaudi, *De balneis sacris* (c. 2. p. 21-23), où il est dit que, dans la primitive Église, il était d'usage que les prêtres se baignassent à certains jours avant de célébrer les saints mystères, et que les catéchumènes devaient en faire autant avant d'être plongés dans l'eau sainte du baptême. Un passage du code théodosien (l. IX t. 45) nous apprend qu'il y avait des bains dans les dépendances des églises. Or notre édicule n'est qu'à trois mètres de l'édifice octogonal, qui tenait à l'église, et à quelques mètres seulement de Saint-Maurille. Il est donc probable que c'était une de ces salles de bains ecclésiastiques auxquelles le code théodosien fait allusion.

« Cette découverte d'un genre d'édifice fort peu connu et d'une excessive rareté est d'une grande importance archéologique.

« Il serait à désirer que M. le maire d'Angers, qui porte une très grande sollicitude aux sciences historiques et à l'entretien de nos anciens monuments, prît les mesures nécessaires pour assurer la conservation de ces ruines peut-être uniques en France. »

AUTUN. — L'*Autunois* rapporte que les travaux de l'installation du calorifère de la cathédrale d'Autun ont mis à jour une sépulture des plus curieuses et dans un parfait état de conservation.

Le mort au lieu d'être enfermé dans un cercueil de plomb ou de bois, suivant l'usage, est enseveli dans un cercueil de cuir affectant la forme des membres et du tronc.

Le corps y a été enfermé, puis recousu suivant une ligne longitudinale parcourant toute la longueur.

On croit que ce personnage est un des seigneurs de Montjeu, dont la sépulture se trouvait en face de l'ancien autel St-Louis, adossé au pilier devant lequel on a trouvé ce tombeau.

Rouen. — Le *Journal de Rouen* dit qu'une délégation de la commission des monuments historiques, présidée par M. du Sommerard, directeur du musée de Cluny, et composée de MM. Ruprich-Robert, inspecteur général des monuments historiques, Steinheil et Denuelle, est allée à Rouen, chargée par le ministre de faire un nouvel examen des statues qui ont été, depuis quelque temps, appliquées contre les piliers de l'église Saint-Ouen.

Après une longue conférence tenue avec les architectes, le président et les membres du conseil de fabrique, la délégation s'est prononcée à l'unanimité contre le maintien des statues modernes ; elle a demandé leur prompt enlèvement.

Antiquités chrétiennes de l'Égypte. — On s'est beaucoup occupé des ruines de l'Égypte aux temps des Pharaons, mais celles qui nous retracent l'histoire du christianisme sur cette vieille terre d'Égypte ont été presque complètement oubliées par les savants et par les guides de voyageurs. Il y a là une injustice contre laquelle M. Gréville J. Chester vient enfin protester. Il signalait dernièrement, dans le journal *l'Academy*, l'existence de ruines importantes sur l'emplacement de Kobt, ancienne Coptos, jadis centre du christianisme dans la haute Égypte. Plusieurs croix ont été trouvées par lui dans ces ruines, ainsi qu'une très belle coupe en verre ornée de poissons dorés ayant pu servir au sacrifice eucharistique. A Karnak, le voyageur anglais signale l'appropriation de plusieurs des grands temples au culte chrétien. Il a vu dans le temple érigé par Seti Ier quatre colonnes portant encore des représentations de saints. A Louqsor, il a retrouvé une abside admirablement construite, avec des colonnes de granit rose surmontées de chapitaux corinthiens. Les murailles sont couvertes de figures de saints du calendrier cophte, tels que saint Théodore. A Medinet-Habou, on retrouve encore des restes admirables d'une ancienne et très grande église. Voilà de quoi stimuler la curiosité et le zèle des savants et des voyageurs chrétiens.

J. C.

TABLE DES ARTICLES

CONTENUS

dans le tome vingt-septième de la Revue de l'Art chrétien

TABLE DES DESSINS

TABLE ANALYTIQUE

DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE TOME VINGT-SEPTIÈME DE LA REVUE DE L'ART CHRÉTIEN [1]

---

[1] Nous n'avons pas inséré dans cette table les noms des auteurs d'articles ; ils sont imprimés d'une manière assez saillante dans la première table pour que nous ayons cru cette répétition inutile. J. CORBLET.

Arras, imp. de la Société du Pas-de-Calais.
P.-M. Laroche, directeur.

Collaborateurs de la Revue

---

es vingt-sept premiers volumes de la *Revue de l'Art chrétien* con-
ient des articles signés de MM. :

bellot (l'abbé)
iber (l'abbé)
yzac (Mme Félicie d')
rbier de Montault (Mgr)
rthélemy (Anatole de)
rthélemy (Édouard de)
rthélemy (Charles)
rtolini (Mgr)
rengier (le R. P. Dom)
ck (l'abbé Franz)
uillet (l'abbé A.)
yer de Sainte-Suzanne (de)
eton (Ernest)
Brissac (le duc de)
hier (le R. P. Charles)
néto (l'abbé F.)
Cartier (Et.)
ttois (le Dr)
vrois (L.)
aillot (Mgr)
amard (le R. P. Dom)
arles (l'abbé Robert)
auffier (l'abbé)
Clément (Félix)
ochet (l'abbé)
Corblet (l'abbé J.)
assy (le R. P. T.)
Daux (l'abbé C.)
Davin (l'abbé V.)
Dehaisnes (l'abbé)
Delvigne (l'abbé Ad.)
* Depelchin (Paul)
Deschamps de Pas (L.)
Dramard (E.)
Drouyn (Léo)
Dupré (A.)
Gareiso (l'abbé J.)
Gaume (Mgr)
* Gautier (Léon)
* Germer-Durand (le R. P.)
* Giraud (l'abbé J.)
Gomart (Charles)
Grésy (Eugène)
* Grimouard de St-Laurent
Guénebault
Guéranger (le R. P. Dom)
Hippeau (C.)
Jouve (l'abbé)
* Jouy (E.)
Latteux
Lavergne (Claudius)
Le Blant (Edm.)
Lejeune (Th.)
Linas (Ch. de)
Lucas (Charles)
Marsy (A. de)
* Martinov (le R. P.)
* Monnier (E.)
Pardiac (l'abbé)
Peigné-Delacourt
Pelletier (l'abbé V.)
Petit (Élie)
Piesse (L.)
Piolin (le R. P. Dom)
Plaine (le R. P. Dom)
* Ply (l'abbé J.)
Pothier (le R. P. Dom)
Poulbrière (l'abbé)
Renon (le R. P. Dom)
Richard (J.-M.)
* Rohault de Fleury
Saint-Andéol (le vte de)
* Saint-Paul (Anthyme)
Salmon (Charles)
Schaepkens (A.)
Schayes (G.-B.)
Schmidt (Petrus)
* Soyez (Edm.)
Thibaud (Émile)
Van Drival (l'abbé E.)
* Waziers (Cte de). Etc.

les dessins de MM. Birotheau, A. Bouvenne, R. Bordeaux, E. Breton,
sy, Descemet, A. Deschamps de Pas, L. Duthoit, L. Drouyn,
Fleury, Fromageau, A. Giraud, Ch. Gomart, Grésy, de Linas,
Lejeune, de Livonière, Rohaut, de Rochebrune, Sauvageot,
Schaepkens, E. Thibaud, Van Peteghem, etc.

. B. — Les noms précédés d'un astérisque sont ceux des collaborateurs qui font tie de la Société de Saint-Jean.

Imprimerie de PILLET ET DUMOULIN, rue des Grands-Augustins, 5, Paris

ÉTUDE
SUR
L'ART CHRÉTIEN

PAR E. CARTIER

Un volume petit in-8°, broché : **3 fr. 50**

TABLE DES MATIÈRES

Arras, imp. de la Soc. du Pas-de-Calais. — P.-M. LAROCHE, dir.